

# نزوة

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

أرسطو ومفهوم الاستبداد الآسيوي ■ اليمين نشيد المياه والحجر ■ المعري  
كما يراه الجواهري ■ الفكر التنويري والمقلاني ■ ابن عربي وصورة  
الأخر ■ الجنس والنوع في الرواية العربية ■ تهاوت النقد وقراءة  
التميم ■ (من) رواية من تايلند ■ التباس اللقاء بين هايدغر وسيلان  
■ في رحيل علي بن عاشور .. حوار مع يياربورديو وحنا مينة  
■ بالإضافة إلى التشكيل والسينما يمكنك قراءة، نيتشه ■ كمال أبو  
ديب ■ سمدي يوسف ■ شوقي أبي شقرا ■ عبد اللطيف اللبني ■ صلاح  
ستيتيه ■ زكريا محمد ■ أمجد ناصر ■ حلمي سالم ■ غالية آل سعيد  
■ محمد الحروقي ■ هلال المصري ■ ناصر الفيلاني ■ خالد المزوي  
■ المتوكل طه ■ زكريا تامر ■ عز الدين المدني ■ عيسى مخلوف  
■ صباح زوين ■ باسم المرعي ■ خليل النعيمي ■ علي الشرقاوي ■ كامل  
يوسف ■ عبدالله زريقه ■ محمود الرماوي... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الثاني والثلاثون - أكتوبر ٢٠٠٢ - رجب ١٤٢٢ هـ





▲ الصورة بعدسة المصور: عبدالرحمن بن علي الهنائي - سلطنة عُمان.

► الغلاف الأول : لوحة «انسجام باللون الأحمر» للفنان الفرنسي ماتيس ١٩٠٨ وكذلك لوحات ص ١١.



رئيس مجلس الإدارة  
**سعيد بن خلفان الحارثي**

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأدباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير  
**سيف الرحبي**

مدير التحرير  
**طالب العمري**

**العدد الثاني والثلاثون**

**اكتوبر ٢٠٠٢م - رجب ١٤٢٣هـ**

مصدر  
**يحيى الناعبي**

**عنوان المراسلة :** ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)  
**الاعصار :** سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً  
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً  
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيتها - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.  
**الاشتراكات المنوية :** للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة  
التوزيع لمجلة «نيزكا» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأدباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢  
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

# خمسون عاماً على ثورة يوليو(\*)

## (عام جنازة الزعيم.. أو البدايات)

إنه زمن الثورة والمشاريع والأحلام. زمن الحشود والجماعات التي لا يجد الفرد موطئ قدم إلا تحت رايتها واسمها وإطارها. زمن الإلتحام بين الشارع والنظام محمولين على بهاء الحلم السعيد نفسه. الزمن المنعطف الذي تغلي كل عناصره وحيواته في مرجل الثورة الكبير، على امتداد الساحة العربية لتعيد وحدة الهوية الممزقة، وعلى مستوى العالم بأكمله، حيث الأمم المضطهدة يؤخذها حلم العدالة والتحرر ضد عدو بالغ الوضوح ومطلق الشر: تغلفها نفس الرموز والمقوس والأناشيد الممتشدة في الحناجر والساحات العامة والأزقة المظلمة في الأماكن السرية، أوكار الحالمين التي يطبع في عتمتها أمل المستقبل القادم الذي لا يطاله الشك في الجوهر والتفاصيل.. الزمن الذي كانت فيه صور الزعماء الثوريين والشهداء ورموز التحرير من جمال عبد الناصر ولينين حتى لومومبا وهوشي منه وكاسترو وغسان كنفاني وجيفارا غرة ذي العين المغفوة في مصانع التعذيب. وجيفارا اللاتيني بسيجاره المتدلي دائماً كعلامة على القلق والتفكير، والذي كنّا نقلده بشفت علب الكليوباترا. لأننا بالطبع لا نملك مثل ذلك السيجار الأنيق، الذي سيكون حكر البورجوازية الطفيلية القادمة، والتي كانت تحبل بها الثورات والانقلابات على النمط القديم وأساء منه... كانت صور الزعماء والرموز الكثر تحتل مسرح النجومية بالكامل بحيث يراجع إلى مؤخرة المسرح نجوم السينما والفن الذين لم يكونوا إلا قلة تحظى بتقدير العوام ومن لم ينعم بقيم الثورة، إلا من أتى منهم دوراً وطنياً مشرفاً يرفع عنه وصمة الفن الهابط في ذلك الزمان الذي لم يشهد بعد هذا الانفجار الهائل لتكنولوجيا الإعلام فيفرض ويكرس هذا الكم المخيف من الفضاة والإنحطاط.

كان أهل الفن مغلوباً على أمرهم أمام تلك العلامات والطواطم الشامخة، وسط متاهات الجماهير الواقعية والمتخيلة عبر الصراط المستقيم للخطاب الثوري الصاخب نحو إنجاز الوعد المستقبلي. كان الركب برمته يهتف من حجرة واحدة بذلك الاسم الغيبي المألوف والغامض في حقيقته البعيدة، لكنه الأكيد الواضح أيماً ووضوح، في ذلك الخطاب وفي مخيلات الناس وأحلامهم.

هل كانت تلك الفترة نوعاً من هدنة مريحة منحها التاريخ لأبنائه البائسين في واقعهم، نوعاً من منام في الخطاب واللغة، ليستيقظوا بعده على كابوس مرهق هو الحقيقة الداخلية التي تمرر بها أحشاء الواقع والتاريخ؟

\*\*\*

\* قدمت الي الثورة التي أقامتها دار الوثائق المصرية حول مرور خمسين عاماً على ثورة يوليو.



أراني في هذا المنحى أبداً من مشارف النهاية وتخومها وكأني أمام شريط سينمائي من ذلك النوع الذي تظهر فيه كلمة (النهاية) على الشاشة في بداية سرده الفاجع. النهاية أو النهايات التي ربما تشرّع نحو الولادات والإنبعثات أو نحو الفناء والإمحاء. إنه ليس شريط ثورة يوليو وأحداثها الانقلابية الجسيمة فحسب، فلربما هو شريط التاريخ البشري وسيرته في السياق العام وسيرة الطبيعة وستنها. لكن الأحداث وولاداتها وتفجّراتها الأولى لابد أن تختلف من مكان وزمان ومن حدث إلى آخر. ومن هنا يأخذ تاريخ الجماعات والأفراد والآداب، تلك التمايزات والاختلافات التي تمنح الواقعة التاريخية والأدبية منطلقها الخاص. وذلك الألق في التفاصيل والخصائص، قوام كل أدب وكل تاريخ.

فما أريد قوله ليس مقالاً فكرياً وسياسياً حول ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، وإنما هواجس لا تتعدى الرؤية الشخصية البسيطة التي تتوسل خيط رواية متاخمة على نحو طفولي (من الطفولة)، وظلاليّ لذلك الحدث الجسيم في تاريخ الأمة. أنا القادم من الطرف الأقصى للذاكرة العربية بطفولة وأحلام بدئية غائمة تجاه الأدب والثورة وجمال عبد الناصر على وجه الخصوص.

كانت أول صورة شاهدها لزعيم سياسي هي صورة جمال عبد الناصر المعلقة على جدار غرفة شبه معتمة بهيت جاربنا في القرية، فلم يكن والد يسمح باقتناء وتعليق الصور البشرية وغيرها من ذوات الأرواح لأسباب عقائدية ومذهبية. كانت صورة الزعيم كما أراها في ذلك العمر الموهل في الزمن ملونة على نحو كثيف، مما جنح بخيالي في أن تكون صورته الواقعية هكذا بالتمام والكمال من غير التلوين الغني الطارئ على الأصل ذي البشرة السمراء الفاتحة التي قدّمت هيئتها من سلالة فرسان غابرين.

كانت الصورة المعلقة بجوار صورة البراق المجنحة، تمارس سحرها وجاذبيتها من غير حدود على الصغار والكبار. ويغيب التلفزيون الذي يحدد أبعاد الصورة ويقزّم

دور الخيال، يمكن للصورة الفوتوغرافية المشتبكة مع دويّ الخطاب الإنذاعي لـ(صوت العرب) أن تبسط هيمنتها وبطشها على الوجدان والمخيّلة وتجعل هذه تشطّ في فضاء أسطوريّ من البطولات وتنتقم لحاضرها المكسور.

وكانت أول ذكرى لكلام في السياسة ولأسم سياسي، خارج الحروب والبطولات في تاريخ بلدي (عمّان) هو التصاق نثار كلام لا قوام له، لكنه بالغ الإشراق في ذاكرتي، هو إصغائي لأحاديث القوم إثر هزيمة حزيران ٦٧ وسطوح اسم جمال عبد الناصر في وعيي المبكر. كان أهل تلك القرية الشاوية بين جبال تشبه جبال القمر وطبيعته الموحشة يتحدثون كمّن لا يتحدث عن هزيمة أو انكسار. كانت المسألة بالنسبة لهم معركة مؤقتة ارتكبت فيها بعض الأطراف خيانات مباحة في حق الزعيم عبد الناصر الذي سيره الهزيمة بهزائم ساحقة للعدوّ وسيظلّ الأرض العربية منهم. كانوا يتحدثون كمّن يتأهب للقتال في اليوم التالي في جيش لا أول له ولا آخر، وكان جيّشاً العاطفة الصادقة والبحث عن المثال البطوليّ المفقّد، يذهب بهم إلى اعتبار عبد الناصر ومصر الأقوى في العالم الراهن، لكنها القوة الخفية التي لا تظهر دفعة واحدة، والمعركة ما زالت في بدايتها.

كانت تلك الأجواء الحماسية التي تخطل الواقع بالخرافة، حتى لا يبقى من الأول إلا ظلّه البعيد. ولا أحال القرى والداكر العربية وحتى المدن، إذ يضيق الفرق بينها عربياً على صعيد الوعي - هي الأخرى إلا على هذا المنوال وعلى شاكلته..

بعد ثلاثة أعوام على هذا المشهد المحتدم بالظلام والمتناقضات، قدمت إلى القاهرة التي غدّت أسطورتها في خيالي، أحلام يقظة ومنام لم يهدأ أوارها إلا بهذا المجيء المبكر بالنسبة لي، لهدف واضح هو الدراسة، وهاجس خبيء هو الفضول والمعرفة. ولا أتصوّر أن هناك لبساً في التعارض بين المدرسة العربية والمعرفة.

كان العام الذي رحل فيه الزعيم عن عالمنا، ليهبى ظلّ

أسطوره يحتل الأفئدة من مكانه الآخر ويمارس سطوته. كانت القاهرة التي قدمت إليها ما زالت مفعمة بحضور غيابها الكبير وصورتها.

كانت الجنازة التي حملتها الحشود على القلوب والأكتاف تطبع مصر والأرض العربية بطابع هذا الرحيل المفاجئ، الذي خلق الحيرة والشك في استمرار نهجه ومراميه. فثمة في الألقم القائم لهذا الرحيل ما ينبئ بعكس ذلك. ثمة علامات شؤم تتناقضها الألسن والصحف والمنديات.

كنت، وأنا أعبر ميدان التحرير، دائماً أستعيد مشهد الجنازة الأسطوري. وأسطورية هذا المشهد الجنائزي ليس من باب الترميز والاستعارة بقدر ما هو تسجيلي في واقعيتي. فالجماهير العربية من المحيط إلى الخليج، كانت تحمل النعش بقلوب مكشوفة ودموع حرة، وكأنما تحمل الأمل الأخير الذي احتضنته بعواطفها بعد طول شقاء وغياب. وطريق التحرير - منشئة البكري حيث ينأى الزعيم ليست إلا تلخيصاً مكثفاً لما تموج وتصدت به أرض العرب بأرجائها الفسيحة الشكلى بهذا الإختفاء الصاعق. كما كان جمال عبد الناصر، الرمز المكثف الذي انطوى في شخصيته الكاريزمية، العالم الأكبر، بالنسبة لها، الثورة والكبرياء، ونهضة العرب الحديثة على نمط الأبطال التراجيديين الذين شكّلوا مفاصل التاريخ الجديد لشعوبهم والعالم. لكن عبد الناصر كان بطلاً مأساوياً أكثر مرارة وغصة من أبطال المأسى الإغريقية وغيرها. فلم يعد المقاتل إلى داره بعد سلسلة المأسى والإقتلعات، ولم يتحقق شيء على الأرض إلا لقليله الذي تلاشى بسرعة أو كاد في خضمّ العواصف التي حطمت السفن والأحلام قبل أن تبدر نحو البعيد.

\*\*\*

إذا كان وعي الجماهير العربية المندفعة والظفيرة على ذلك النحس البري الذي ظل وراء الزعيم والأحلام حتى في الهزائم والنكبات، من غير مساءلة ولا حتى مجرد الشك في طبيعة المسيرة التاريخية ونتائجها، التي يتكئها خطاب الزعيم بمظاهره المختلفة. أي ظل ذلك الوعي بمستواه

الخرافي من غير أن تتحرر صفوة شائبة، فإن وعي النخبة السياسية والثقافية والطلابية، أصابه الكثير من الشواذب والتصدعات، باستثناء ما دعي بالخط الناصري، وحتى هذا الخط لم يقتف حرفة الخطاب السابق. صار مفتوحاً على آفاق ومتغيرات أخرى، وهو الانفتاح الذي بدأه عبد الناصر بالكثير من الحنكة والحسن السياسي الرفيع. الهزيمة الحزيرانية كانت الصدمة التي مرّقت تماسك ذلك النص القومي وفككت أوصاله باتجاه تبني مسارات سياسية وفكرية أخرى، في طليعتها الماركسية على غير النهج التقليدي للأحزاب الشيوعية، وكذلك تيار الإخوان المسلمين. هذان التياران اللذان حاولا تقاسم ميراث العواطف الناصرية واستقطابها بشكل متواز ومتقاطع يصل حدّ الصدام والتصفية أحياناً وهو الأمر الذي استثمره الرئيس أنور السادات لصالح استمرار تفرد نهجه السياسي في السلطة.

كان مطلع السبعينيات، ومنذ عام جنازة الزعيم يموج بالتنظيمات والروى ذات المنحى الماركسي اللينيني في الحركات الطلابة العربية، ولا تغفل طبعاً، التروتسكيين والماويين، وهو النهج الذي تبنته قيادة اليمن الجنوبية وامتداداتها السياسية آنذاك قبل أن تنتقل إلى ثكنات اليسار الكبرى في الإتحاد السوفيتي. الفهار الماوي، وكتب (ماو تسي تونغ) ذات الأغلفة الحمراء والموجهة أصلاً إلى الفلاحين والشغيلة في الصين، كانت هي الغالبة، خاصة للطلبة المبتدئين من الخليج والجزيرة العربية قبل الانتقال إلى كتب ذات طابع سجالى فلسفى بالمعنى التبسيطى الذي سوّقه قادة الأحزاب الشيوعية، للفلسفة المادية التي ستقود البروليتاريا إلى انتصارها الحتمي مثل كتاب (المادية الجدلية والمادية التاريخية) و(الأدب والمجتمع الطبقي).

كانت تلك الكتيبات ذات الطابع التوجيهي في التلقين والحفظ، هي التي تهيمن على الحلقات والجلسات. ومن هديها يستمد الطلبة ضوء النظر والسلوك في تحليل أوضاع بلدانهم الاجتماعية والثقافية. رغم أنها كُتبت حول

المتلازمة في تلك المرحلة. هناك آخرون، دولا وحركات، حسمو هذا الخيار باتجاه الاشتراكية العلمية، ومثلتها القومية والرأسمالية وما يشبهها. إلخ. لكن إشكاليات التخلّف والتقهقر الحضاريّ ظلت عميقة في بنيات الحياة والمجتمع!!

جمال عبد الناصر وبعض زملائه خبروا في مطلع شبابه وأحلامهم أكثر من خيار واتجاه، من حركة الإخوان المسلمين بقيادة حسن البنا، والدخول في إطارها التنظيمي لفترة قصيرة دفعت بعبد الناصر إلى التوجّس والريبة حتى القطع النهائي، حين اكتشف بحده العميق أن هذه الحركة تعمل على تحويلهم إلى أدوات لأهدافها في الاستيلاء على السلطة. حتى الحركة الشيوعية (حدثت) كما سبق، حركة التحرير الاشتراكية التي أعجب بها عبد الناصر وخالد محيي الدين وآخرون، كاتجاه فكري تحرري، وأعجب بسكرتيرها العام (الرفيق بدر) تلك الشخصية الغامضة والمدهشة، حسب وصف محيي الدين لها. لكن هذا الإعجاب لم يبرح أن يتحوّل إلى نوع من الاحتقار حين عرف عبد الناصر، أنه عامل ميكانيكي (لم يكن يدرك أن المستقبل للميكانيكيين). لكن إعجابه بغواد كامل بقي وبقيت أواصره مع الحركة أواصر جذر ومصير حتى انتصار الثورة والانقضاض على رفاق الأس والتشكل بهم في السجن التي ورثتها الثورة من العهد السابق. وهي عادة أصبحت نمطية من فرط تكرارها في تاريخ ثورات العالم بأكمله. حيث تندفع رغبة الجناح الواحد أو الفرد الواحد في الاستحواذ على السلطة الكلية، ليس باتجاه افتراس حلفاء الأس واستئصال شأفتهم، وإنما تجاه أبناء الحركة أو الثورة نفسها باسم الاتجاه الصحيح وتصويب الانحراف في المعسكر الذي أصبح خصماً، لا عدالة من غير فضحه وتدميره تدميراً لا هوادة فيه، مثله مثل العدو والمعمّل. وفي تاريخ هذه الحركات والإنقلابات يتفوّق تمزيق الرفاق لبعضهم، تدمير العدو الذي من أجل دحره قامت الثورة والحركة.

أوضاع تفصلنا عنها فوارق تلكية في التركيبات الاجتماعية والاقتصادية. حتى لتبدو المسألة المطروحة في ضوئها محض دعابة لا مرجعية تحليل جدي ورغبة تغيير، مثلها مثل تطور اليمن الجنوبي وكوبا وتقدمهما على سويسرا وفرنسا وفق معايير التمرجل الماركسي للتاريخ. لكنه الإيمان الطفولي لليسار الباحث عن مثل وشخصيات وأفكار تحذّي وتقلّد أطرف تقليد وأقصاء... في تلك الأجواء المصحوبة بمرافقة جنسية صحراوية كاسرة، لكنها مكبوتة تحت سقف السياسة وهواها. (الزّميلات)، مثلاً، يجب عدم إقامة أي اتصال جسديّ معهن، أو حتى غزل يخرج عن المبادئ الفكرية الشائنة، على جاري طهرانية ثورية تعويضية في حركات اليسار الجديد. طهرانيّ لم تختبر الحياة والأفكار بعد.

رغم هيمنة المناخ الماركسيّ ذي المنشأ القومي، لا أذكر، أن هناك من يجرؤ على التعرّض بسوء إلى الرّعيم الراحل، أو التشكيك في نزاهته. كان النقد يتناول دائماً مجمل عناصر ثورة يوليو وبنياتها العسكرية التي لا تؤهلها للقيام بأهداف الثورة الجذرية، التي لا بدّ أن تتحقّق في أفق الوعي الماركسيّ وأحضان رؤياه الشاملة والكليّة للمجتمع والتاريخ والأدب وطريقة الأكل والحلاقة.

[هناك حكاية تُروى، كيف يرثّب «لبنين» نطقه وشاربيه في الصباح]

هذه الرؤية النقدية ذات التّروّج الماركسيّ الهلاميّ بمختلف تفرّعاته، هي بداية سلبية الرّوي والمواقف السوفييتية منذ بداية حركة الضباط الأحرار وانعكاساتها على الحركة الشيوعية العربية والمصرية منها. رغم أن حركة (حدثت) التي كانت تملك وجوداً في المجتمع العسكريّ والمدنيّ والتي تعاونت بشكل عميق مع حركة الضباط وجمال عبد الناصر، تعرّضت لانتقادات من قبل السوفييت وتجلياتهم الماركسية في العالم العربيّ.

في هذا السياق يستتبّ سؤال الخيار الأيديولوجي والفكريّ الذي تبنّته حركة يوليو كنهج عمل ضمن الاتجاهات

ساهمت في تأجيج الخلاف والصدام مع الفئات المشاركة الأخرى.

هل كان الظل في مكان آخر غير الطبيعة العسكرية المزعومة التي لا يمكن أن توابك وتنجز «مشروع» التحولات الكبرى في التاريخ الذي يمارس مكره ومراوغته أحياناً بعيداً عن إرادات البشر وأحلامهم؟

النورات الشعبية التي لم تأت من ثكنات العسكر لم تلقَ مصيراً أفضل، والسنوات الأخيرة من القرن الفائت قدمت الدليل الدامغ بعد الآخر في جهات وجغرافيات مختلفة، على الإجهاض والفشل الذريع والارتطام بالأفق المسدود!

\*\*\*

ظلّ الزعيم حاضراً، وصورته الشخصية المشعة بالألوان والنظرة المتفحصة في تلك الغرفة شبه المعتمة، لم تغيب ولم تتوار، لكن خطابها السياسي والفكري أو معظمه بدأ في التواري والغياب، وإن بقيت ثوابت معينة حول أحلام العدالة والتحرير والإشتركية متقاطعة مع تيارات واتجاهات مختلفة ضمن تصورات لم يعد الخطاب الناصري مرجعيتها. توارى ذلك الخطاب الذي اجتهد فيه الزعيم مع رفاقه ومن ثمّ مع متقفيين مصريين بارزين من أدبيات وتنظيمات الحركات الطلابية مصريةً وعربيةً.

وباستثناء الشريحة الناصرية وبداية تلاشي هذا الخطاب في المؤسسات الرسمية التي لم تنتظر طويلاً كي تغير الدفة والشرع نحو أفق آخر، وصل ذروته في نحر الثورة لنفسها فيما عرف بالحركة التصحيحية ٧٣ عبر الرئيس أنور السادات والتي وصفها أعداؤها بالثورة المضادة التي جاءت لتستأصل كل ما بثرته به وأنجزته ثورة يوليو وعبد الناصر، طوحت بكل تلك العناصر والتطلعات والوجوه إلى عالم خارج الفعل والمشاركة في الحياة السياسية والمدنية والصحفية التي كانت مركزها ومدارها على مرّ السنوات الفائتة.

بدأت صور الزعيم المعلقة على الجدران والمؤسسات والأماكن العامة تقلص تدريجياً حتى أوشكت على الاختفاء، لكن ليس من قلوب الناس ومشاعرهم التي بقيت

هذه الإشارات إلى وقائع حول الخيارات الأيديولوجية والفكرية وتماسكها العميق مع حركة الضبّاط الأحرار والثورة والنظام الذي قذف بتهمة العسكارية ولم يأت من الشارع والزقاق والقاعدة العريضة للجماهير، تحاول طرح السؤال الذي كان مطروحاً كاتهام من قبل أوساط يسارية ويمينية، إن صحت هذه الثنائية في الحالة العربية، كون هذه الثورة أعملت هوية الفكر الواحدة وتبنّت خليط أفكار من الشرق والغرب وأعملت الحسم النهائي الذي يمكن فيه الحلّ السحريّ الناجع لوجهة الطريق والمسيرة وفق ما هو متداول في تلك الفترة.

لكن سؤال الشكّ نفسه حول جدوى مثل هذه الهوية شبه اللاهوتية، وهل ستكون كفيلة بانجاز «المشروع» الحضاريّ الشامل، أم أنّ هذا المشروع المحلوم به يقع في مكان آخر عصياً وبالعقيد، عبر قراءة وتتبّع خطى الأحداث والوقائع والنورات في التاريخ البشريّ، ماضيه وحاضره، هذا الحاضر الذي بين بقسوة ما آلت إليه تلك الخيارات المتبنّاة بمختلف مشاربها ومصادرهما وأهوائها، من قبل دول بعينها، في ما نُدعي بالعالم الثالث من حروب أهلية وفقر وقمع لا حدود لسقفها المتطاوّل والساحق لحياة البشر والطبيعة.

في سياق الطبيعة العسكرية لثورة يوليو والنظام الناصريّ يمكن التساؤل حول طرح هذه الطبيعة أو الصفة على إطلاقها مثل حركات وانقلابات عربية وعالم ثالثة كانت تحتاج تلك المرحلة، حيث لا يتخفّ أصحابها بأيّ تكوين وامتداد مدنيّ في المجتمع، ولا شأن لهم إلا بالجنديّة والرتب والقيم العسكرية التي تربتّ عليها تلك الجيوش التي من مهام وجودها قمع المجتمع المدنيّ وبيادر نشوء تشكيلاته؛ فقيادة يوليو الأساسيون خارطة وعيهم تشكلت، في حضن المجتمع المدنيّ والعسكريّ على السواء، معظمهم انضمّ إلى أحزاب وهيئات مدنية لمدة تطول وتقصّر وتلقى تكويناً مدنياً مرموقاً.

إنّها ليست عسكرية بالمعنى النموذجي، وحصر عسكريّتها على هذا النحو ربما كان متعجلاً وأدى إلى تصوّرات

خبينة ومطمورة في لهات المعيش القاسي.

هل لو عاش عبدالناصر وكانت له فرصة البقاء حتى المرحلة الراهنة، هل ستبقى صورته على هذا النحو المثالي الحال؟ أم أن صيرورة التاريخ والأحداث أكثر عناداً وعلى نقبض رغبات الأحلام والأفراد والجماعات؟

أما أدبيات اليسار ونشاطات أوساطه الطلابية والسياسية، فقد بدأت بنبرة هذا التغير والتحول بعد الكارثة الحزيرية وأخذت مداها لاحقاً مع نزوعها الماركسي الذي ارتأت فيه الطريق الأمثل لمواجهة تراكم النكبات والانكسارات، وهو الطريق نفسه، بجانب طرق أخرى أبرزها تيار الإخوان المسلمين الذي طالبت بعض الأحزاب والمثقفين في مصر والعالم العربي، عبد الناصر ويوليو في حسم الخيار الأيديولوجي وعدم التردّي في مهاوي اللأخيار الذي سيفضي إلى الفشل والإجهاض في نظرهم. وفي هذا السياق، وبحكم طبيعتهم الفكرية، لم يطالبوا بتوسيع الأطر المدنية والديموقراطية، والتي أخذ تعاطف الأجهزة وهيمنتها على كل أوجه الحياة في إغائها وسط الإلتفاف الشعبي الواسع والمنقطع النظير حول عبد الناصر، الذي تستمدّ منه تلك الأجهزة شرعيتها وسلطتها، حتى في الأشياء الكثيرة التي لا يمكن أن يقرّها بسبب وعيه العميق بالتاريخ وطبيعته الإنسانية.. لم يطالبوا بتعميق التعددية التي هي من مكاسب الحركة السياسية والثقافية قبل يوليو وتعميقها. فلم تكن المسألة الديمقراطية مطروحة بشكل أساسي في البناء المجتمعي والمؤسسي، عدا الديمقراطية المركزية أو بمفهومها الاشتراكي ذي الطابع التجريدي المحض.. ربما طالب بها مثقفون ليبراليون، لكنهم غير مؤثّرين بحكم تهميشهم وغريبتهم في ذلك المناخ الذي كانت تلغى عليه الحشود والمواجهات الواقعية والمتوهمة في الداخل والخارج. ففي مثل تلك الظروف الحالكة ليس من الأولية طرح مسائل كالديموقراطية والتعددية في العالم الثالث كصدى لتجارب الحكم في المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفيتي، فهذا الطرح لا يعني سوى تسلل الأعداء واستغلالهم للمناخ الديموقراطي لضرب المنجزات

وتحطيم المستقبل القادم من غير شك، وضرب وحدة المجتمع المتماكس. ومن فرط مكر التاريخ ودهاء القدر أن هذه المسألة ومخاوفها وسجاجتها وأسوارها في اللب والصميم، هي التي حطمت أعظم امبراطورية حديدية في العصور الحديثة. وربما ستحطم الأخرى التي تلتقي معها في العنوان التوتاليتاري الخفي والمعلن، وإن غير مسالك مختلفة.

بداهة لم تكن الحركات الطلابية، التي كنا نعيش في غمار أفكارها واستقياساتها، والتي تطرح نفسها عبر الطابع النقابي هروباً من التهم السياسية المباشرة. وهي حركات من معظم البلدان العربية التي تتوزعها والتي كانت القاهرة مركزها حتى انقلاب الأوضاع السياسية ورحيل المركز وتوزعه بين بيروت والشام وبغداد. لم تكن إلا أسيرة هذا الجهاز الأيديولوجي ومفرداته وأوامره حول الطابع الجذري للمفاهيم الثورية ورؤيا التقدم والتغيير. والتي لم يكن عبد الناصر ويوليو إلا إجراء مرحلياً (لأنه لم يكن ثورة شعبية) للوصول إلى جنة النظرية التي تتعالى شأبيب الإيمان من سمائها الصافية. عكس ما كنا نرّده حول رمادية النظرية وإخضرار الحياة (ماركس) التي استعارها من (غوته) الذي لم تكن تعرفه في تلك الفترة. عكس «نيتشه» الذي كانت معرفتنا به عبر كتاب «المادية»، كمسند للنزاية والملمم الفكري والنظري في إرادة القوة بالمعنى السلطي والعصلي، لادولف هتلر!

كانت الحياة والوقائع على الأرض هما الغائبان الأكبران. وكنا نفرق في مياه التجريد وخدر القراءات المبسطة. في الضياء الذي بدأ في التلاشي، وحين تنفض حلقة النقاش حول موضوع ما من تلك المواضيع المطروحة والتي تمتد وتتشعب من «نظرية البؤرة» حتى المرأة في انجولا وجزر القمر وجبال ظفار والبحرين ويولي الزملاء الأكتاف مغمورين بغسق الغياب، كنت أفكر في عزلة كل منا وفي الظروف التي ستفضي إلى شتات الشمل وأراها قادمة من غير رحمة. وفي الواقع أو أكثر منه لم تكن تلك الحركات تمارس فروقاً جوهرية، عكس ادّعاءها عن

ممارسة الأجهزة والحركات الناصرية، عدا ادعاء الارتباط المصريّ الملتبس بالنشيد الأممي والاتحاد السوفييتي وفلكه المهيمن، وهو ارتباط آلي في تبعيته النظرية خاصة بعد أن تحول الماويون إلى الفلك نفسه. وهو ادعاء لم تقره يوليو وعبد الناصر الذي كان يطمح إلى التعامل من مواقفه العربية الخاصة الذي أعاد لحياتها بعد قرون من التشظي والضياع.. وحول خلاف شكليّ عن أولوية المسألة القومية والصراع الطبقي..

توارى خطاب الزعيم من تلك الأدبيات الطلابية في الاسم والتفاصيل لتحل الأفعنة الماركسية. هذا الخطاب نفسه الذي لم يسعفه الزمن والفلافل ليلوغ طور التحقق والنضوج في الواقع والنظرية، وكان مشدوداً إلى ما هو على خلاف معه في الخطاب الاشتراكي العلمي السائد على إيقاع ووتيرة الأحداث العاصفة، وفق نماذج المتحققة والمطموح إليها على مستوى العالم. وكان مشدوداً إلى مرجعيات هي بالضرورة ذات طبيعة غربية في جانب الإنبيعات القومي لخطاب التنوير الأوروبي. وهي سمة تتقاسمها الأحزاب القومية والبعثية.

هل هي أصولية الخطاب اليساري وأوهامه، وإن تعددت الأفعنة والتفاصيل التي تسوق قطيعها الحالم وسط كثافة دخان السجائر والزجاجات الفارغة ولغط الزملاء والرفاق والأمانى، التي ربما يكمن جمال لحظاتها الغاربة في عدم تحققها؟

\*\*\*

هل هي أصولية الخطاب العربيّ اليمينيّ واليساريّ على أرجاء مختلفة ومتناقضة؟ وهي الأصولية التي تحاول أدلجة وتعليب كل شيء تطاهاً برائثها، حياة وفكر وأدباً. وكل ما لا يتفق مع تصورها رؤية وسلوكاً، فهو بالضرورة محروم من نعمة الحقيقة ورضا الشهادة، محكوم عليه بالمنفى والعزلة و«النخبوية» المذمومة ذات الأبراج العاجية البعيدة عن الجماهير والشارع والأحوال والهموم. فحين تذهب الكتابة إلى طرّق إشكاليات ذات طبيعة معرفية صعبة خارج المتداول والمكرّر للطرح والسّجال،

توصمُ بالفلسوف المجاني المتبرج. وحين يذهب الشعر والأدب إلى محاولة ارتياد مناطق مفتوحة على الاحتمالات الجمالية والتجريب واللعب الحرّ للمخيلة، يُوصف بالنأي عن «الأدب الهادف» ويأُنه أدب مترف وعديم الفائدة.

هكذا كانت ثيمة المواجهات بيننا، نحن من نحاول أدباً وفناً والزملاء الذين لا يرون فيه إلا انعكاساً مبسطاً للتصور السياسيّ وامتداداً له..

إنها الصفات التقليدية التي يبتها أي جهاز أيديولوجي عبر التاريخ. تتنوع الأوصاف والتخريجات، لكنها جوهرية تظلّ مشدودة إلى طبيعة واحدة، إلقاء القيم الجمالية والروحية، إن لم تكن مطية تجرّ أسماؤها وراء الدعاية والتحريض دولاً وجماعات معارضة.

تتعارض تلك الجماعات وتصل حدّ التحارب والإفناء المتبادل، لكن النظرة تجاه الأدب والثقافة بما فيها الثقافة الدينية نفسها، هكذا لا تختلف نظرة الأجهزة المتقاتلة من (غوبلر) حتى (غدانوف) و(مكارشي) ومن حسن البنا حتى شعراوي جمعة وخالد بكداش، من قمة الهرم حتى أسفله وأدناه، يفتزل جوهر الكائن وماهياته الكيانية والروحية العميقة فناً وديناً وثقافة إلى بعد دعائي من أبعاد السلطة القائمة أو تلك التي يطمح إليها المعارضون. إنها (أي السلطة) ضالة الجميع وهدف الفرقاء والمتحاربين بكل الوسائل الغدرة لهذه الغاية القصوى والنهائية، حتى لو تحول المجتمع إلى حطام وجة هامة..

الحركات الطلابية كانت أكثر تشدداً يصل حدّ الانضباط العسكريّ بحكم قصور التجربة والوعي، من مرجعياتها الحزبية والسياسية تجاه المحاولات الأدبية والفنية لعناصر من الأوساط نفسها، وأكثر تطرفاً في الغرز والإقصاء. مثالها الأدبيّ والفنيّ كان لا يتجاوز عريياً، أحمد فؤاد نجم ومظفر النواب والشيخ إمام ومحمود درويش في قصائده الأولى وشعر المقاومة وكرامة مرسل ومن ثم مارسيل خليفة وفيروز بصورة تحمل على

التأويل القسري واستخلاص الدلالات الثورية من أغانيها! ومن على شاكلة هذا المثال ونمطه «الثوري» عريباً وعالمياً، والذي يختلط في حومته الحابل بالمناهل والحقيقي والزائف السطحي وهو الأغلب. ولا يجب الخروج على هذه المعايير والفروض «البروكستية» فهي إرث الشعوب ومستقبلها.

جيل الفنانين من السيدة أم كلثوم حتى عبد الحليم وعبد الوهاب.. إلخ، لا مكان لهم في أوطاننا، إلا من جرفه الحنين والماطفة. فصار يسمعون سراً وسرقة. وإدانة السيدة أم كلثوم كونها سبباً من أسباب الكارثة الحزيرية، يجري مجرى التندر والطرافة، لكنه في الواقع عين ومؤشر من مؤشرات مستوى الوعي النافذ في تلك الفترة وما زال يسري في أوصال كثيرة. ويذهب الشطط برفض هؤلاء المطربين حتى في أغانيهم الوطنية الفائرة. فهم لم يمددوا بعماد «النظرية» الحق، ويانتظار ذلك، فلا أحد يسمعون حتى مائتا من غير أن يتراعى لهم سطوع الحقيقة.

\*\*\*

من الفطرة والخرافة و«وعي» البراءة الأولى لأهالي القرية حتى الوسط الطلابي ذي البراءة المختلفة المذمومة والمتعالية. ومنه إلى بدايات الوسط الثقافي الذي شهد إرهاباته في الوسط الطلابي. في القاهرة المزدانة دائماً بأهلها ونهلها ومقابر عصورها المختلفة والمزدانة بالأصدقاء والطفولات والذكريات التي لا تحي، يمضي خيط مسار الوعي المتقلب في وضوحه وعتمته. من الفطرة والتبسيط حتى الوعي الأدبي النازع نحو المخيلة وشيء من التركيب والتعقيد.

كانت كلمات - مصطلحات، مثل «الإلتزام» و«المثقف العضوي» بعد «الواقعية الاشتراكية» تنهادي بأطيافها وطقوسها الاحتفالية المناضلة، بين الطلبة أصحاب النزعة التنظيرية والزعامية، الذين انتهى المطاف ببعضهم في البلاد الخليجية وغيرها، إلى سفراء ووزراء ومسؤولين، كانت غائمة في أذهاننا وبعيدة، لكن تطبيقها القاطع

يجري على كل شيء يلهج باسم الثورة والتمرد في الأدب والفن مهما كان إسفافه وركاكته وانعدام موهبته.

كان «المثقف العضوي» كلمة السر ومستودع الحكمة، ليس في أوساط الطلبة بتواضع المعايير والتوصيف، بل في أوساط المثقفين وفعالياتهم وندواتهم. كانت تلك الصيغة «الغرامشية» نسبة إلى «أنطونيو غرامشي» تحتل واجهة وعي السبعينيات في إضاءة وحل إشكالية المثقف مع السلطة والمجتمع، بعد أن تراجع، على نحو ما مفهوم «الإلتزام»، تلك المقولة ذات الظلال الماركسية في مناطق تفكير الفيلسوف الوجودي الشهير.

تلك الإشكالية، المعضلة التي تشعبت وتعددت أكثر، بعد ثورة يوليو، ودخلت في دهاليز وحقول من السجال السياسي «الفكري»، بحيث إن استشارة «غرامشي» حول عضوية مثقف لم تعد كافية، فدخل السجال إلى مناطق محرمة وسوء فهم شديد، أدّى إلى ذلك الصدام المعروف بخلفياته وصلاته العزبية والتنظيمية، حتى إبرام العقد بين الطرفين الذي خرج بموجبه المثقفون من السجون ليكونوا فاعلين ومسؤولين في أجهزة الدولة.

المرحلة الجديدة، مرحلة الستينيات انطلت على إنجازات أدبية وإبداعية كانت علامة في الحياة الثقافية المصرية والعربية، أثمرت تعاوناً خلاقاً بين الطرفين.

«لقد عامت الطبقات في هذه اللحظة على سطح التاريخ» كما عبر «غرامشي» تلك الطبقات الغائمة أصلاً في مجتمعات سديمية التركيب والتطور. وصار المثقفون على رأس مؤسسات الثقافة وغيرها، مشاركين حتى في القرار السياسي فكانت فترة الستينيات، بهذا المعنى، شبه مثالية في ذلك السياق الصدامي العنيف، فيها ربما أحسن المثقف بنوع من الهدنة وراحة الحياة والضمير الممزق بين «مبادئ» تنشد إلى عرينها، ودولة وطنية قومية لأول مرة، كان يعلم بأن يكون جزءاً من نسيجها وأهدافها.

هذا النوع من التوافق التاريخي، إن لم أقل الاسجام، لأن المثقف الحقيقي لا يمكنه التخلي عن طاقته النقدية، تجاه الوجود بأكمله، مهما كانت الشروط المحيطة، يدفع بمثقف

ليبيرالي (سعد الدين إبراهيم) إلى إقرار ضرورته الحتمية في أي مشروع نهضة حقيقية في التاريخ. وأمثله على ذلك اليابان، التي قامت نهضتها الحديثة على التعاون الكامل بين النخبة المثقفة والنخبة الحاكمة. وبريطانيا عبر الجمعية الغابية التي استطاعت أن تحدث من التغيير ما يحتاج إلى ثورة دموية هائلة، وكذلك نهضة أمريكا في تعاون وتحالف بين رجال الفكر ورجال السياسة، حسب تعبير سعد الدين.

كل هذا أثبت التاريخ والوقائع صحته من غير مبالغة. ولا يتطرق سعد الدين إلى أي مثال من التاريخ العربي الذي يرى أنه غير جدير بذلك، قديمه، مثل الدولة العباسية، وذروة ازدهارها الكوني، ودور ذلك التوافق الحلاق بين نخبة العلماء والفلاسفة والنخبة الحاكمة. وعلى نحو آخر، كانت بداية جيدة لو استمرت وتعمقت أفقا وتعددية، مرحلة الستينيات المصرية، التي لا يرى فيها بعض المثقفين إلا استمراراً للتوتر والقمع من غير أي منحنى إيجابي.

\*\*\*

المرحلة الناصرية كانت مشروع أمل وحلم لم يكتمل، وربما أجحض قبل بدايته الحقيقية حول طموحات النهضة الحديثة التي لا تمت بصلة مقارنة مع ما دعي بنهضة محمد علي، ذلك المغامر الألباني ذو النزعة الإمبراطورية الشخصية، أكثر من أي مشروع آخر. ولم يكن ذلك الأمل الطموح، الذي تعلم الكتابة في الأربعينيات من عمره، صانع تلك الحلقة الهامة في التاريخ المصري، بقدر ما كانت الشغب المصرية ومسار تطورها؛ لكنه (أي المشروع الناصري) ترك أثراً عميقة على الأرض المصرية والعربية، وعلى مستوى العالم، فلأول مرة يتجاوز البعد القومي في كافة مستويات وشرائح المجتمعات العربية، وهناك الكثير من الإنجازات والأطروحات العظيمة بمنطق التاريخ، ليس هذا مجالها، التي ساهمت في صياغة العالم الجديد (مثل حركة عدم الانحياز)، حتى ولو أتى عليها الزمن بمعول الهدم والتدمير، تظل جزءاً مضيئاً في الذاكرة العربية.

تحية لجمال عبد الناصر الذي قاد هذا المشروع من غير سفك دماء ولا مجازر، عودتنا عليها الثورات والانقلابات. كانت عينه على التغيير والنهضة وليس على الانتقام والتمثيل بمن كان على سدة الحكم.

خمسون عاماً انصرمت بتحولاتها السياسية والفكرية والعلمية الكبرى التي تختزل في مسارها الصاعق آلاف السنين الضوئية.

هل يحق لنا التساؤل حول ما آلت إليه أمور العرب في العلم والحضارة والمعرفة؟ وما هي مكانتهم في هذا العصر الأكثر قلقاً واضطراباً وعملاً.

تلك المكانة التي تبين خرابها الأقصى وفسادها المتراكم في التعامل مع المنعطقات المصرية كالقضية الفلسطينية في اللحظة الراهنة التي يدفع بها الأعداء إلى الإفناء والإبادة لولا المقاومة الفريدة في التاريخ البشري بكامله لشعبها ورغبة البقاء والحياة بعيداً عن الإخضاع والعبودية المطلوبين. وقبلها وبعدها (القضية) حول قضايا التنمية والأفق الحضاري المنتظر الذي آل إلى إرث هائل من الإحباط والهزائم بمستوياتها وسوء الحال الذي يتداعى يوماً بعد آخر..

ويعد هذه الانهيارات في الدول والأفكار والمبادئ الأخلاقية بالمعنى الإنساني العام؟ وهل ما زال وعي الناس في القرى والمدن العربية على حالته الخرافية البهائية، وإن جفت ينابيع عواطفه النبيلة وجرفها الطاعون؟

\*\*\*

لقد تعطلت السفن قبل أن تبحر إلى البعيد. وحده الزعيم أبحر في مشهد الجنائزي العاصف. ربما تذكر، وهو يخبر في موكبه من ميدان التحرير إلى منشية البكري، ويعبر الأرض العربية قاطبة، أنه قرأ في طفولته أسطورة الإله الفرعوني (رع) الذي أوجد العالم من بصاق ودموع... ونام إغفائه الأخيرة.

## سيف الرحبي

باريس صيف ٢٠٠٢



## الافتتاحية:

خمسون عاما على ثورة يوليو - (عام الجنازة.. أو البدايات): سيف الرحبي.

«اليمين المسعيد... عزالدين باش شاولي... ترجمة خالد النجار



الدوراسات:  
الفكر التنويري والعقلي ديكرات. باشلار هاشم صالح- تناقضات التأسيس الارسطي لمفهوم الاستبداد الاسويبي حسين البهداوي- ابن عربي الصورة والآخر فريد الزاهي- سيلان هابديغر (اللقاء المتلبس بين الشاعر والفيلسوف) يتغمسي بوحالة- الجبض والنوع في الرواية العربية.. احسان عبدالقدوس نمونجا عفاف البطيانية- البحث عن قاعدة التمثال (المعري كما يراه الجواهري) عبدالكريم كاسد- الغدامي. تهافت النقد وقراءة التضمين والفسر حسن المصطفى- في رحيل علي بن عاشور: الطبيب ولد العروسي- حسين قبيسي- طاهر بابكري.

القصائد:  
حوار مع عالم الاحتماق الفرنسي بهار بورديو. ترجمة وتقديم حسن الشامي- حوار حنا مينة بلال كمال.

الشكل:  
معرض ماتيس- بيكاسو في لندن.. نصف قرن من العلاقة الشائكة والخلاقة: يوسف الناصر- الابداع وجنون الحرية: صخر فرزات.

المسرح:  
حوار مع المسرحي التونسي عزالدين المدني: فاضل سوداني

السينما:  
رولان بارت والسينما: ترجمة: أمين صالح

الشعر:  
الربيع الغالي. في الأدب الانجليزي ترجمة هلال الحصري- الطواف بالنفاهي الثلاثة سعدي يوسف- المعتقدات كمال أبو ديب- عبدك لبيك شوقي ابي شقرا- قصائد فانية عبداللطيف العبيبي ترجمة عبدالقادر هجام- قصيدة مع الماء صلاح ستيتيه ترجمة ولید القوتلي - دادية الوضوح.. ارتباك الرماح المتوكل طه- قصائد حب الى اميليا باسم المرعبي- زرقا الاشهل المتوسط علي الشرفاوي- ثلاث قصائد قصيرة حلمي سالم- قصائد: عبدالله السمطي- مهن: مبارك وساط- أسأل عن وجهك.. يافا: محمد الماجد- قصائد: فاطمة الشويدي- يحشو في فراغاتها بالجمرات: نشمي مهن- جنازة من هناك: السامح عبدالله- تقاطعات: يحيى الناعبي.

القصص:  
من الأدب التشايلاندي رواية (سَم) ترجمة محمد المزدبوي- من الأدب الفلسطيني زعموط زكريا محمد- نيتش ترجمة علي مصباح- التجربة محمود الريماوي- اصداء كابوكو هاشي ترجمة كامل يوسف حسين- أبواب وطرق حائرة فهد العتيق- قال الأس: ميسلون هادي- قصتان: أحمد بن محمد- المروحة البشرية: يحيى سلام المنذري- ثلاث قصص قصيرة: محمود الرحبي- جنازة الشاعر: خالد العزري- فاسكو في بلاص بيري: طالب المعمري.

التيارسات:  
الاشتغال الثقافي العماني الى اين؟ طالب المعمري- دراسة الأدب العربي في جامعات غربية محمد المحروقي- الشاعر متجولا.. خطب الأجنحة تحت أكثر من سماء لأحمد ناصر: رؤوف مسعد- عيسى مظروف: صالح دياب.. وعبدالله زرقية في سلام الميثاقية: ص. د- محمود أمين العالم في تقديمه لـ خليل النعيمي- زكريا تامر- حطاب غابة مرمت اشجارها مفيد نجم- الوجه الفاتح للحب نهى طيارة. صباح زوين - مراجعة نقدية لرواية سعود المظفر «عاطفة محسوة» غالية آل سعيد- سيرة الذات والمكان - قراءة في كتاب «مذاق الصبر»: محمد عيد العريمي: ناصر صالح الغيلاني.

ترسل المجلات باسم رئيس التحرير. والمجلات تبصر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من آراء.

اليمن

السعيد

# أناشيد المياه أناشيد البحر

عزالدين باش شاوش \* ترجمة: خالد النجار \*\*

في المحيط الهندي، ونحو الجنوب، غير بعيد عن القرن الأفريقي، يفصل اليمن. وهو صقع قد اشتهر منذ أزمنة سحيقة باسم أرابيا فيليكس ARABIA FELIX أي «بلاد العرب السعيدة». يقع اليمن على امتداد البحر الأحمر. ويشكل استمرارا لمساحات شاسعة متحجرة هي نفسها امتداد لصحراء لا تنتهي. وتعود شهرة اليمن في القديم على وجه الخصوص: إلى ما تنتجه من مر، ولبان. ففي وقت مبكر من القرن الخامس قبل الميلاد ذكرها المؤرخ اليوناني الكبير هيرودوت، قال: «ومن ناحية الجنوب، فإن آخر الأصقاع المسكونة هي بلاد العرب: وهي البلاد الوحيدة في العالم التي ينبت فيها اللبان، والمر، والدارصيني، والكافور، والبلاذن».

وعلى امتداد بلاد العرب الجنوبية هذه تشكل الجبال مضانا. ومن بعيد أو من قريب يبدو الأفق متحركا. وعلى صفحته ترسم كتل كبيرة من الحجارة الداكنة. ومن بين القلال الحجرية تلتقي فجأة هنا، أو هناك بوهاد أو أودية سحيقة: تعقبها مصاطب أو سهول مجوفة .

هذه المشاهد الفريدة شبيهة بموسيقى نود سماعها إلى ما لا نهاية. ويبدو الزمن هنا وكأنه قد توقف، لا أثر لبشر، ورغم ذلك يصلنا ضجيج الأزمنة السحيقة عبر الرياح. وتنتشر في هذه الوهاد حجارة منقوشة، عليها كتابات تشهد أن البشر، ومنذ أحقاب طويلة استطاعوا السيطرة على تدفق المياه: وتوصلوا إلى تنظيم زراعة مستقرة.

\* مؤرخ وأكاديمي تونسي ومستشار الأمين العام لليونسكو حاليا.

\*\* شاعر ومترجم من تونس

## بين التخيل واستعادة الماضي، الذاكرة الخصبة

منذ القديم، لا يكاد يوجد بلد الدنيا يلد فناء اليمن في إطلاق الخيال. لقد ظلّ سحر اليمن ولزمن طويل مرتبطاً جوهرياً بأسطورة الطوبى الذائعة الانتشار، وخاصة في اليونان القديمة. وهكذا فمن بين الأشياء التي تخيلها الإغريق « أن طائر الفينيق (١)، وهو طائر الشمس، عندما لا يعود قادراً على اقتفاء الشمس في مسارها، ولا على اللحاق بها في سمت السماء، فإنه يتجه لدى اقتراب أجله نحو بلاد العرب، وهناك يبني عشاً من أغصان أشجار الأفاويه التي تأكله النار، ومن رماد أغصان اللبان والمر هذه، يبعث طائر الفينيق حياً من جديد..»

في بلاد العرب هذه يضع - كما جاء في خبر هيرودوت - عطر طيب إلهي، وقد نسجت خرافات مختلفة حول الطرق والأساليب المستعملة للحصول على اللبان، وعلى الأفاويه، وعلى العطور - وهي المواد التي كانت تدرّ على عرب الجنوب ثروات طائلة من خلال الصفّاء بها في طرق القوافل

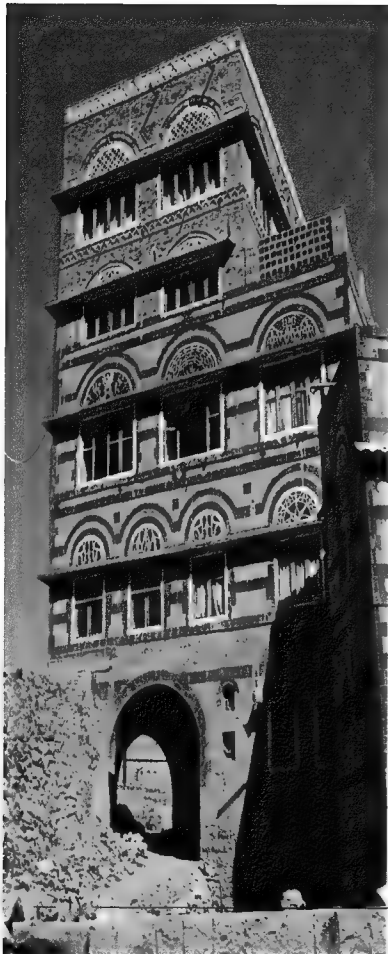
وهذا ما نقله هيرودوت نفسه

«... ولبنى البارصيني فإن العرب تغطي الجسد كلّ حتى الوجه بجلد ثور، أو جلد أيّ حيوان آخر، ولا تبقى سوى على العينين. ثم تنطلق في البحث عن هذه الشجرة. فهي تبيت في صحيرات صحصاحة غير عميقة، تعيش قربها حيوانات طائرة، شبيهة بحفائيشها، مسحات مميّنة

أما حني الكافور فهو أيضاً أكثر إثارة في أيّ الأصمق بدت لا أحد يعلم والشرقيون يؤكدون أنه يست في البلاد الغرامية التي ترعرع فيها الإله ديونيسيوس. وكلّ مانع عنه عن الكافور أنه يحمل اسماً فينيقياً، ويقال إن طيوراً عملاقة تنقل قشر الكافور إلى قمم الجبال الوعرة، حيث تبني به أعشاشها، وتخلطه بالطين. وللحصول على الكافور فإن العرب تأخذ قطعاً كبيرة بقدر الإمكان من لحوم الثور، أو الحمير، أو لحوم أي حيوان آخر وتضعها على مقربة من أعشاش هذه الطيور، ثم تسرع بالاختباء. فتتهلك الطيور على هذه اللحوم، وتأخذها إلى أوكارها الهشة التي لا تتحمل ثقلها فتتصدع، وتتساقط فلعنا حينئذ يهرع إليها العرب لاستخلاص الكافور الذي يسوقونه فيما بعد إلى مختلف البلدان

أما اللادن، وهو صمغ دبق، فهو أيضاً يأتي من مواضع أكثر إدهاشاً وله رائحة عطرية جداً، والحال أنه يستخرج من موضع شديد التآكل فهو يتعلق بلحا المعري فيؤخذ من شعرها الكت الذي يلتصق به كالغراء (٢). و يدخل اللادن في تحضير كثير من العطور...»

ومع هذه الذكرى المحيية لتجارة الطوبى في بلاد العرب. تتضاف النتائج التي تتوصل إليها بانتظام البحوث الجارية والمطورة، والتي تكشف عن المهارة الفائقة لمهندسي الري



وأبواباً مزخرفة بأقواس حلاقة بالحجارة الكريمة، وكذلك أيضاً فجوات الأعمدة التي لها منظر بديع».

وفي مارب ذاتها «مدينة سبأ» ظلت حيةً ذكرى عظيمة قصر سلحين القديم، وفيما بعده ولما أصبحت مدينة صنعاء هي قاعدة الملك: بنوا فيها قصراً ملكياً منيفاً آخر هو قصر غندان، ولا يلبث هذا القصر أن تطوق شهرته الآفاق، ويتخفى به الشعراء كأحد عجائب الدنيا؛ وقصيدة العلامة والشاعر اليمني أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني من أعلام القرن العاشر أفضل شهادة على ذلك.

يقول الشاعر في كتابه الذائع الموسوم «بالإكليل».

من بعد غندان المنيف وأمله

وهو الشفاء لقلب من يتفكر

يسموا إلى كبد السماء مصفاً

عشرين سقفاً سمكها لا يقصر

ومن السحاب معصب بعمامة

ومن الرخام منقوش ومؤزّر

متلايكا بالظفر منه صفره

والجزع بين صروح والمرمر

وبكل ركن رأس نسر طائر

أو رأس لث من نحاس يزار

متعضّناً في صدره قطار

لصواب أجزاء النهار تنظر

يبد أن اليمن سيظل في الذاكرة الإنسانية أولاً وأخيراً هو بلد الملكة بلقيس، ملكة سبأ.

وملكة سبأ كما نعلم تحولت هي أيضاً في الأدبيات الشرقية والغربية إلى شخصية خرافية. صارت ملكاً للخرافة التي أضفت عليها سحراً، وغرابية، ونازعت ملكيتها التاريخ. وقد جرى في النصوص المقدسة أن الملكة حقيقة واقعة، وأن تاريخها جزء من التاريخ العام.

لنفرد الزمن التوراتي، سفر الملوك الأول، الإصحاح العاشر. الأخبار الإصحاح التاسع: «وسمعت ملكة سبأ بخبر سليمان لمجد الرب فأتت لتمتحنه بصعائل فأتت إلى أورشليم بموكب عظيم جدا بجمال حاملة أطيابا ونهجا كثيرا جدا وحجارة كريمة وأتت إلى سليمان وكلمتها بكل ماكان بظنها فأخبرها سليمان بكل كلامها. لم يكن أمر مخفي على الملك لم يخبرها به فلما رأت كمال حكمة سليمان وسليمان الذي بناه وطعام مائدته ومجلس عبيده وموقف خدومه وملاصهم وسقائه ومحرقاته التي كان يصعدنها في بيت الرب لم يبق فيها روح بعد. فقالت للملك صحيحا كان للرب الذي سمعته في أرضي عن أمورك وعن حكمته ولم أصدق الأخبار حتى جئت وأبصرت عينايا فهوذا النصف لم أخبر به، زدت حكمة وصلاحا على الخبر الذي سمعته...» انتهى. سفر الملوك»

ولأن ذلك، ويعد أن شهدت لسليمان بالحكمة، يأتي موكب تهادل



في اليمن القديم. والبحوث الأثرية بمرورًا تتعلق بأحد الآثار الفنية الجليلة ألا وهو سد مأرب ذائع الصيت. ذاك المعظم الفني المهيبة الذي ظل قائما حتى أواسط القرن التاسع عشر. وأول وصف له يعود

إلى سنة ١٨٤٣ كان قد قام به أحد المستكشفين الأوروبيين. هذا المعظم لم يأت ذكره إلا في التراث العربي، المدين بدوره لما جاء من ذكر شهر لهذا السد في القرآن الكريم. قال الله تعالى في الآيتين ١٥-١٦ من سورة سبأ:

«ولقد كان لسبأ في مسكنهم أبة جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور، فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتي أكل حطوط وأثل وشي من سدر قليل».

هذا الذكر أعجبه حكم الله الذي أنفذه فيهم: وهو جزاؤهم بما كفروا، إذ جعلهم ربهم عبرة للآخرين، كما جاء في سورة سبأ في الآية ١٩. قال تعالى: «فقالوا ربنا باعد ما بين أسفارنا وظلموا أنفسهم فنجلبناهم أحداثيتهم ومزقناهم كل ممزق إن في ذلك لآيات لكل صبار شكور».

ولقد ثبت تاريخياً أن السد، ورغم الترميمات المتعاقبة التي أجريت عليه لإعادة بناء مصارف مياهه: كان قد توقف بشكل نهائي أواخر القرن السادس، حوالي ٥٨٠ ميلادية أي قبيل البهثة المصحبة. ونحن نعرف أيضاً أن هذا السد، سد مأرب، اشتمل على هوسين لسفافية أرضين. هوس يقع إلى الشمال: والأخرى إلى الجنوب. وتروى مياهه مساحة تربو على الخمسة آلاف هكتار من الأراضي. وهذا يتوافق مع مجاءه في القرآن الكريم: «ولقد كان لسبأ في مسكنهم أبة جنتان عن يمين وشمال».

ولكن، وانطلاقاً مما أخبر به القرآن الكريم من قصص صارت مآثر: نتجت المخيلة الشعبية على منوالها خرافات كثيرة. وهكذا صارت حقائق ملكة سبأ من الاتساع حتى أن الفارس لا بد له من مسيرة أكثر من شهر ليقطعها من أقصاها إلى أقصاها (٣). أما السيل العرم الذي هدم سد مأرب. فقد كان كارثة. شكلت بداية انحطاط الحضارة في بلاد العرب الجنوبية، ودفعت السكان في حركة تنقل، وهجرة. وهي الهجرة الكبرى للقبائل العربية الجنوبية نحو الشمال.

وفي تلك الحقبة: قيل بدء انهيار ملكة سبأ مع مطلع القرن السادس. ملكة سبأ التي كانت تمتد أراضيها على قسم كبير من اليمن الحالي. فإن بلد المزارعين والتجار هذا كان قد بلغ زهوا كبيرا في فنون العمارة بشكل خاص. ولقد ظل مدى هذه العمارة التي بلغت شأوا عظيما يتردد على امتداد قرون طويلة في الآداب التي كتبت ما تلجأ إلى التصوير الغرافي. وهكذا نجد عالم النحو اليوناني السكندري أغاثرشيد، وهو أحد أعلام عصره - عاش في حدود ١٢٠ قبل الميلاد. - يورد في أحد نصوصه.

قال. «لقد شيد السينيون أساطين كثيرة مذهبة ومن فضة، وسقوا

الهدايا بينهما قبل رحيل ملكة سبأ.

وقد جاء أيضا ذكر الملكة بلقيس، ملكة سبأ في الأناجيل باسم «الملكة الجنوب». كما بدت كشاهدة منبئة باليوم الآخر. وقد جعلت السنن المسيحية وخاصة في الغرب اللاتيني من زيارة الملكة سليمان بشارة بقدوم الملوك المجوس؛ ورمزا لظهور الكنيسة المباشرة بين الوثنيين. كما أوردت هذه النصوص المسيحية أن الملكة برئت من عاهة بد لبسها للخشب الذي سيهد منه فيما بعد صليب السيد المسيح.

أما الرواية القرآنية للقاء سليمان بالملكة بلقيس فقد أبرزت حكمة  
 رويح داود عليه السلام، وتسليمه لله الغفور الرحيم. كما أظهرت  
 الملكة وهي في كل أسبعتها: يحيط بها رؤساء مملكتها  
 القوية، والمترفة هؤلاء الرجال الذين تعود إليهم بالمشورة، وهم  
 بدورهم يحترمونها حكمها. كما بدت في لقائتها بسليمان لهيبة  
 وحكمة. وفي الأخير تسلم أمرها مع سليمان له رب العالمين.  
 ونقرأ الآيات من ٢٢ إلى ٤٤ من سورة النمل.

قال تعالى ﴿فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ نَحْطُ بِهِ وَجِئْتُكُمْ مِنْ سَبَإٍ يَأْتِيهِمْ فِي الْيَوْمِ الْمَظْهَرُ سَبَإٌ يَأْتِيهِمْ فِي الْيَوْمِ الْمَظْهَرُ﴾، إني وجدت امرأة تملككم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم، وجئتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين للناس الأنعام أصحابهم فسحقهم من الدواب فهم لآياتهم لا يسجدوا إلا للذي يخرجهم من القبور والسموات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعتدون، الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم، قال سنظر أصدق أم تكذب، قالوا كاذب، أنهم بكتابي بما ذاقه إليهم ثم تولوا، فها نحن مائة يرجعون، قال يا أيها الملأ إني ألقي إلي كتاب كريم، إنه من سليمان وسمي الله باسم الله الرحمن الرحيم، ألا تتلون آياتي التي أنزلت على موسى، قالت يا أيها الملأ أفئتي في أمري ما كنت قاطعة بها، فأمرنا حتى تشهدوا، قالوا نحن أوليا قوة وأولو بأس شديد والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين، قالت إن الملأ لك دخلوا قرية ففسدوها وجعلوا أعزة آلها أئمة وكذا يفعلون، وإن مرسلنا إليهم بهداهي فمناظرة مع برجع المرسلين، قل سليمان إني آمنتون، يا أيها الملأ إني ألقي إلي كتاب كريم، قل أنا منكم بل أئتكم بهدكم فخرجوا، أرجع إليهم فمناظرتهم يسجدوا، لا قبل لهم بها ولخرجنهم منها آنلة وهم مغلغلو، قال يا أيها الملأ أئكم يأتيني بعرضها فقد إن يأتوني سليمان، قل غفرت من الجن أن ذاقته به قبل أن تقوم من مقامكم وإني عليه قوي، أم لا، إن الله عنده علم من الكتاب، أنا أناديك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رآه مستقرا عنده قال هذا من فضل ربي ليبلوكم ما أشكر أم كفرتم ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن إيلواي غني، قالوا يا أيها الملأ إني عرضنا إليك أن تهدينا من كفر من الذين لا يوقنون، فلما تكلموا قيل أئكم عركت قالت كأنه هو وأوتينا العلم من قبلها وكنا مسلمين، وصدعنا ما كانت تعد من تبوء إلا إنها كانت من قوم كافرين، قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبت لها وكففت عن سابقها قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان رب رب العالمين ﴿١٧٠﴾

وملكة سبأ هذه التي ورد ذكرها في القُرآن العربي الإسلامي باسم بلقيس. ستكون موضوعاً خصباً في الميغال الشعبي لدى العرب. شأنها شأن بياتيسبي حبيبة الشاعر الإيطالي دانتي اللجييري، ثم من ذلك أورفيليا ملهمة الشاعر الفرنسي جبرار دي نرفال. بل أكثر من هذا فتوركت الملكة بلقيس عند ابن عربي رمزاً للإلهة وملهمته صوفية، وقبلياً وروحياً، وحكمياً.

ولكن، ومع كل ما سبق؛ فإنه لا يوجد مكان في العالم على الإطلاق عرفت فيه قصة سليمان وبلقيس شأوا كبيرا، كما الشأن الذي عرفت فيه القصة في الجحش. لقد لعبت قصة سليمان وبلقيس دورا متميزا، وهو دور في أساس القاعدة الشيعية التي يقوم عليها الحكم الملكي في الجحش. ذلك الملك الذي دام قرونا طويلة تناهز الثلاثة آلاف سنة. إذ يبدأ تاريخ هذا الملك الطويل بولادة الطفل منهليك مؤسس السلالة الجحشية، والذي كان ثمرة حب سليمان وبلقيس، بلقيس التي تسمى في التراث الشعبي ملكة أو ملكة الجن.

أخيرا فإن الذكوة الإنسانية تشمل أيضا مجال الفن. لذا فقد احتفلت  
هي أيضا بـصور ملكة سبأ وسليمان: فنحن نحبها مرسومة في  
جداريات الفنان الإيطالي بييرو دلا فرينسكا التي وضعها لأجل  
سلطان فرنسا كارول داريو..... كما رسمها فنان عصر النهضة الشهير  
رافاييل من القرن السادس عشر في تذكورات مقاصير الفاتيكان.  
وهناك مشهد لهذه القصة رسمه الفنان الإيطالي فيرونيز من القرن  
السادس عشر أيضا في البندقية. في اللوحة الكبيرة التي أوصى  
بإنجازها الملك شارل دي سافوار. وبعد في البندقية نفسها أربع  
لوحات: واحدة للرسم انتقوي أو أساطير القرن السادس عشر. و لوحة  
تسل إبحار الملكة بلفيس. رسمها الورين وهن فان من القرن السابع

ملاحج من تاريخ عريق

### مقاربات لحقبة ما قبل التاريخ

مما هوأثبت أنه لم يكتشف في اليمن أي أثر لإنسان ما قبل التاريخ. ولكن البحوث المصورة لطبقة ما قبل التاريخ، والتي هي بوجه عام محدودة جدا - جعلتنا نؤكد من أهمية العصر الحجري القديم: في هذا الصدد، العديد القرب من إفريقيا الشرقية (البحر الأحمر والشرق الأوسط) اشتهرت بأنها مهد الإنسانية الأول. وكذلك في آثار الأسلحة والمواد، وبخاصة السهام التي عثر عليها في اليمن: أكثر لدى المؤرخين العصر الحجري حديث يتميز بتدجين الحيوانات، وبمسقة المزروعات. ويؤكد هذا العصر في اليمن تواجد جباله الأسديان، والاراضع الحجرية.

منذ العصر الحجري الأول الذي يقع أساساً في الألفية السابعة قبل الميلاد، يبدأ تاريخ المعطيات الكبرى للتعرف على أماكن عبور وإقامة السكان القدامى لهذا الصبغ، كما تصور ذلك النقوش واللوحات التي على الجوانب الداخلية للملاجئ تحت الصخر، حيث نجد في هذه النقوش صور مجموع الحيوانات من الجاموس القديم، والغنم والثيران الوحشية. وهي حيوانات من أصل إفريقي. وفي آخر العصر

منتصف القرن التاسع قبل الميلاد. وقد مارست مجتمعات هذه الحضارة الفلاحة السقوية، وتربية الماشية، والصيد البحري، والاتجار مع البلاد البعيدة. وكانت متاجراتها. فيما يبدو. أكثر اتجاها إلى الساحل الأفريقي للبحر الأحمر أي أكثر اتجاها إلى الحبشة وإريتريا، منها إلى مناطق اليمن الداخلية.

الحقيقة الثانية تتطرق بالمناطق الداخلية لليمن، بشرقي الصحراء، أي بمنطقة حضرموت. فمِن أعمال التنقيب التي قامت بها البعثة الأثرية الفرنسية في شوبة بين سنتي ١٩٧٦ و ١٩٨١، ثبت لدينا أننا هنا إزاء حقبة تاريخية مبكرة Prochétore غير سينية؛ تمتد على وجه التقريب من القرن الثامن إلى القرن الثالث قبل الميلاد والشاهد على ذلك قطع السراميك الذي اكتشف هناك في طبقات الأرض الأعمق وهي التي أكدت لنا أن حضارة هذا الإقليم الشرقي ذات أصول فلسطينية

و الحقيقة الأخيرة التي وقع استخلاصها من هذه البحوث للرأهنة، وهي ليست قليلة الشأن، فتتمثل في وجود حضارة سينية مبكرة تنتشر في الشّوَم الصحراوية الغربية في ناحية الهضاب العليا لشمال اليمن. ومن بين الاكتشاف الأكثر أهمية في هذه المنطقة وجود آثار وأدلة لكتابات تعود لمراحل قديمة: هي في أغلبها أسماء أشخاص منقوشة بخط عربي جنوبي على الجوانب الدائرية لأنية قد يعود أقدمها إلى القرن العاشر قبل الميلاد؛ بل حتى إلى ما قبله. هكذا هناك اتجاه لتحديد تاريخ شقوف عليها بعض الكتابات إلى ما بين القرنين ١٢ و ١١ قبل الميلاد، شقوف كانت قد اكتشفها البعثة الأثرية الإيطالية في منطقة بطة، على بعد ثلاثين كيلومترا إلى الجنوب الغربي من مدينة مأرب.

### العهود الجديدة لحضارة الكتابية

(من القرن الثامن قبل الميلاد إلى القرن السابع بعد الميلاد)  
لقد لعبت الكتابية دورا أوليا في حضارة اليمن في العهود القديمة والنصوص الأكثر لكتمالا، والتي صمدت على امتداد القرون الغابرة، ولم يطلها البلى هي الكتابات التي في المواقع الأثرية، وعن طريقها تم التعرف على اللغات القديمة في اليمن.

ورغم الغياب التام لحروف الطة، مضافا إليها غياب الحركات ورغم الصعوبات التي نواجهها في نطقها (لهذا السبب هناك إجماع على الرسم الأوروبي للغات العربية الجنوبية متواضع عليه). أقول رغم كل هذا تبيّن وجود أربع لغات رئيسية في بلاد العرب الجنوبية، وبالتالي وجود أربع مجموعات خطية

أول هذه اللغات هي اللغة السبئية. وهي اللغة السائدة والأكثر انتشارا بسبب غزوات ملوك سبأ. وهي كثيرة التواتر في النقوش الأثرية. إذ سدها وهي نفس الوقت في النقوش الأكثر قدما القرن الثامن قبل الميلاد. وفي النصوص الأكثر حداثة والتي تعود إلى أواسط للقرن الخامس ميلادي.

بعد السبئية تأتي اللغة المدينيانية Medhennية أقترح تسميتها عربيا باللغة المعينية المدينيانية) وتسمى أحيانا اللغة المعينية؛ وهي لسان

الحجري الحديث صار الأيكمس أي الوعل هو الحيوان السائد في هذه الرسوم. كما نجد مشاهد ذات خصائص ميتولوجية يبين فيها الوجه البشري وتكاثر في العصر البرونزي. أي حوالي الألف الثالث قبل الميلاد؛ وقسما من الألفية الثانية الصور التي تمثل المعارين، أو قطعان الثيران المدججة كما نجد أن الزراعة المميزة لهذه الحقبة تتمركز في الهضاب خصوصا قرب صرواح في منطقة وادي حيراب شمالي الجوف؛ وفي الهضاب المتاخمة لمدينة صنعاء مما يدل على وجود مجموعات بشرية مستقرة تعيش على الزراعة، وعلى تربية الماشية. كما تشهد بذلك أشكال الأنية الفخارية التي عثر عليها هناك من صحاف، وجرار، وقدر، وكذلك آثار الحبوب التي لوحظت هناك من قمح، وشعير، و شوفان، ودقيق كما تشهد بذلك أيضا التحاليل التي أجراها علماء الآثار أخيرا على بقايا عظام الحيوانات من ماعز، وبغال، كما أن وجود الوحدات السكنية التي كشفت عنها أعمال الحفر مكنت من ملاحظة أن ليس هناك بهوت لجماعات عائلية مفصلة، بل هناك أيضا مساكن متصلة مما يسمح بقيام أنشطة جماعية

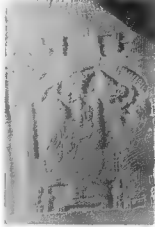
### فجر التاريخ

جری القول إن تعدد التاريخ في جنوب جزيرة العرب يبدأ مع ظهور النقوش الأثرية. ولكن وفي ضوء عمليات المسير لطبقات الأرض، وفي ضوء المعريات، والكشوف التي قامت بها البعثة الأثرية الأمريكية سنة ١٩٨٥ في منطقة حجر التمرة. وهو موقع وادي بويما الأثري جوسبي مارب وكذلك أعمال تنقيب البعثة الإيطالية في يعله، بمنطقة خولان الشرقية في الجنوب العربي لمدينة مأرب: سنوات ١٩٨٥-١٩٨٧ قلت في ضوء كل أعمال التنقيب هذه دحض العلماء الفرضية القديمة التي كانت سائدة في الأوساط الطمعية، والتي كانت تعدد بداية التاريخ حوالي سنة ٥٠٠ قبل الميلاد ويجمع العلماء على أن البداية تقع في القرن الثامن قبل الميلاد على أقل تقدير. وشهد الرّم المكتشفة على دخول قبائل وافدة ذات لسان سامي وسط السكان الأصليين قبائل لها كتابتها الخاصة، ولها فائتها المتعمّرة وهذه القبائل هي التي شكلت أساس الحضارة القديمة لممالك جنوب جزيرة العرب. ولكن الاكتشافات الأركيولوجية الحديثة أكدت أخيرا الصبغة المتقدمة للحضارة المادية لسكان الأصليين من قبل أن تطرأ عليهم التحولات المتعاقبة التي أحدثها هذا التوسع السامي.

وفي ضوء ما وصلت اليه البحوث للرأهنة، فقد تم استخلاص ثلاث حقائق تاريخية مهمة بالنسبة لجنوب جزيرة العرب الحقيقة الأولى تهيم الشريط الممتد على ساحل البحر الأحمر في اتجاه مضيق باب المندب في المنطقة القائمة بين موقع سهبي الساحلي غير بعيد عن الحدود السعودية الحالية؛ وبين واحة أبين شرقي عدن؛ حيث تمت حضارة محلية ما قبل سامية سميت حضارة صبر وقد عمت هذه الحضارة المنطقة الساحلية التي تسمى تهامة وذلك في الحقبة الممتدة من القرن الثالث عشر قبل الميلاد إلى

تجَار معين الذين نشروها عبر بلاد العرب الغربية حتى مصر. وقد انقرضت هذه اللغة حوالي القرن الأول قبل المسيح. وكان مركزها في منطقة الجوف شمالي صنعاء؛ وعليها في المقام الثالث السان

القتباني وهي لغة عصرية القراءة والتفكيك. وقد كانت منتشرة في الجنوب الغربي. وأخر الرقعة المكتوبة بلغة قتباني تعود للقرن الثاني بعد الميلاد. ومركزها منطقة قتباني. وأخر هذه اللغات هي اللغة الضرمية وهي لغة شرقي اليمن. ظهر منها إلى حد الآن حوالي ثلاثمائة، أو أربعمائة نص فقط. ويبدو أنها انقرضت في حدود المائة الثالثة بعد الميلاد. هذه الأسنن المختلفة كانت كلها تكتب بخط موحد يسمى الخط العرسي الجنوبي. ومع ذلك تلاحظ اختلافات في الرسم بين الرقعة السبئية، والمعينية، والقتبانية المتزامنة هذه النصوص نجد أنها مكتوبة بخط بارز، أو محفور فوق قواعد المذابح، وعلى السلالات، أو المنحوتات الحجرية، والمرمرية، أو فوق الأنواع البرونزية. فالنقوش اليمنية هي أول أدلة صلبة ندرية؛ إنها تقديسات، وتذوكر مكرسة في المعابد لإله، أو لألهة محددة. ورغم الصيغة المتكررة لتصوصها فهي - وفي قسم كبير منها - تشكل مصدرا لمعرفة طبيعة آلهة بلاد العرب الجنوبية. ومصدرا لمعرفة التواريخ الحضارية، والشعائر الدينية.



مثلا، هناك مجموعة من النصوص تشير إلى طقوس الحج، وإلى مآدب شعائرية، وحتى إلى أدعية تكفيرية، وصلوات استسقاءنية. ونحن نجد نقوشة ندرية محفوظة في متحف اللوفر تشير إلى أن الإله الأكبر أفسار الذي يوصف بـ«الشارقان». وقد كانت كل قبائل بلاد العرب الجنوبية تشارك في عبادة ألتار هذا الذي كان يحتل المكانة الأولى من بين آلهتهم. ورغم العلاقة الاشتقاقية القائمة بين اسمه وبين اسم أشتار وعشتاروت في عشتروت الآلهة الفينيقية فمن المؤكد أنه كان إلهها ذكرا. وكان هو الذي يأتي بالطمح كان إله العواصف والازدياد، وكان هو الإله الحامي. وفي هذا الرقيم السالف الذكر.

الموجود بمتحف اللوفر. نرى صاحب التقدم، وهو أحد المؤمنين، وأسمه اسم السلمان. يعلن أنه في حماية الإله ألتار، ويدعو هذا الإله بـ«الشارقان» الذي ينهض مثل كوكب الزهرة في موضع نجمة الصبح، أو يدعو الشرقي، وهي نفس المناجاة الإلهية المنقوشة فوق شاهدة قبر محفوظة في متحف الشرق الأوسط ببرلين؛ والتي نقرأ فيها ما يلي: «هذا قبر ريبات بن حي إلهك ألتار شارقان من يسمه أو يفسده». وصيغة اللعن النهائية هذه، والتي يدعي بها على العابثين بالمقابر تركت الصفة الحمايية للإله ألتار.

وتشهد أيضا هذه الكتابة التي على القبر أن إله السبئيين الإلهي يسمى المقام. وفي الواقع فإن السبئيين يعتبرون أنفسهم من نسل المقام. وقد نشروا عبادته بين الأقوام التي سيطروا عليها؛ وبين القبائل الحليفة لهم. وهناك أحرام أي هياكل كثيرة شيدت لعبادته.

ومن أروعها تلك التي أقيمت حول مأرب نفسها. والغريب أن هذه الحرم ما تزال تحتفظ بذكرى ملكة سبأ، فالعبد الذي يسمى في النقوش عوام (نذر إلى المقام طاهوان سيد عوام) يحمل اليوم اسم محرم بلقيس أي معبد بلقيس؛ ويعني طبعا بلقيس ملكة سبأ. وساحة مدخل هذا المعبد طولها ٢٤ مترا، وعرضها ١٩ مترا، ويحيطها رواق به ٣٢ سارية تنتهي ببوابة مغطاة بالحجر؛ كانت قد كشفت عنها البعثة التنقيبية الأميركية سنتي ١٩٥١-١٩٥٢. وقد عثرت هذه البعثة أيضا على مئات من القطع الحجرية التي عليها كتابات. كما عثرت على ٢٤ تمثالا من البرونز؛ بينها تمثال معد يكرم ابن عامين أناس الشهير. وهو موجود في المتحف الوطني بصنعاء. وهذا المعبد من أهم هياكل بلاد العرب الجنوبية. أما المعبد الثاني المكرس للإله المقام، والقائم خارج مدينة مأرب في الواحة الجنوبية؛ فهو يشكل مجموعة معمارية مهيبة؛ إذ يمتد على مساحة طولها ٧٥ مترا، وعرضها ٦٢ مترا؛ ويضم بناء مركزيا يتكون من أربع تشكلات متداخلة يتقدمها رواق ضخم يتكون من ستة عمد طول الواحد منها ٨,٣٠ مترا؛ وفناء براق مساحته: ٣٦,٥ متر على ٣١,٥. وأقصى هذا المركب المعماري الرافع، والذي شطوه مدة ثلاثة عشر قرنا على الأقل، والذي قامت بالتنقيب عنه البعثة الأركيولوجية الألمانية سنتي ١٩٩٧-١٩٩٨ يسمونه اليوم في اليمن. عرش بلقيس، أي بلقيس ملكة سبأ.

من جهة أخرى، فإنه وإن لم تشر النقوش التي على القبور إلى أي مظهر من مظاهر عبادة النجوم، فإنها بالمقابل تثبت أن لبعض المعبودات اليمنية صيغة كوكبية أكيدة، مثل الإلهة شمس، والإله ربيع وهو القمر غير المكتمل؛ وكذلك الإله سحر ويعني ساعة ما قبل الفجر... ويعد في المتحف الوطني بصنعاء شاهدة قبر جميلة تتضمن التقدمة التالية: «لهي عطاء ذو النعس يقدم هذا النقش لشمس سيده فنوات طبعا لما أمرت به في بهائنا الإلهي. لتسبحنا الشمس الأنطاف والأعقم».

ونحن نعرف أيضا من خلال النقوش أن لكل مملكة من ممالك بلاد العرب الجنوبية إلهها الخاص بها. وقد سبق أن بينا أن المقام هو إله قوم سبأ. ولها يعتبر أهل سبأ أنفسهم من نسله. فهم أبناء المقام وهو الإله الذي رمزوا إليه بالذئب ويقابله في ملكة ممان الإله وذو أي الحب ويرمزون إليه بالحية. وهو أيضا إله حام ينجابه عيخته بصيغة تجلب الحظ واد أب Wood Abb أي وذو الأب والتي كثيرا ما تنقش على الفلاند.

هناك مذبح عليه نقوش بلقيس وقم اكتشافه في جزيرة دهلوس اليونانية ويحود هذا المذبح إلى القرن الثاني قبل الميلاد المسيح، وتظهر هذه النقوش بوضوح أن تطلق قوم معينين بـ«هيرون» عنه حتى في الفرية. وبالفعل فنحن نقرأ في الكتابة المنقوشة على هذا المذبح:

---

1A

$$Y_{t+T} = Y_t + \Delta Y_t \quad (Y_t) \text{ is the } t \text{th value of } Y$$



إلا أن النقش الأكثر إثارة، فيطُر ذلك المحفور على مسلة من جهاتها الأربع، ويبلغ ارتفاع هذه المسلة مترين ونصف المتر.

وقد نصبت في مارس من سنة ٥٤٩ ميلادية قرب أكبر مصرف في سد مأرب. وفي سنة ٦٥٨ حسب التقويم العمري - بأمر من أبيربة ملك اليمن المسيحي؛ وهو قائد عسكري من أصل حبشي اختار مدينة صنعاء قاعدة لملكه. وينقل لنا النقش المحفور على هذه المسلة المصاعب التي اجتازها أبيربة لبسط نفوذه، والتقدم الذي نجح في إخماده. كما يصف أعمال الترميم الكبرى للمصرف الكبير بسد مأرب.

كما شيد هذا العامل كنيسة في مدينة مأرب، ونصب نفسه حاكماً شرعياً على اليمن. وذلك باستقبال سفراء النجاشي في بلاطه، وسفير الإمبراطور البيزنطي المعاصر جوستينيان، وسفير كسرى الأول أنوشروان ملك الفرس، وسفراء الأمراء العرب المتحالفين مع الروم البيزنطيين. وأولئك المتحالفين مع الفرس الساسانيين. ويتتبع هذا النص الطويل، والذي يبلغ ١٢٦ سطراً قبل الإشارة إلى تاريخه بذكر ضخامة المصاريف التي أنفقت على البناء.

«ومن يوم شرع في مهمته حتى انتام بناء الكنيسة وترميم حائط الروس والسد فقد انفق ٥٠٨٠٦ صاعات من الدقيق و٢٦٠٠٠ صاع من التصور بمكيال يبادل ليل و٣٠٠٠ رأس من المواشي والبقرة و٧٠٠٠ رأس من الفئمة، و٣٠٠ حمولة غير من الفمصر... ١١٠٠٠ قرية من نبوذ التصور».

وكما نضح، فإن النقوش والكتابات الأثرية قيمة كبيرة، بل جوهريّة لمعرفة ودراسة الدين القديم. غير أنه، ومنذ ربيع قرن، بدأت تعرف، وتدرس بأمانة الوثائق ذات الخط المتصل، أو الخط النبطي، المعزوز بواسطة أقلام حديثة، أو أقلام برونزية على ألواح خشبية، وفوق عروق سفن الخُمل وهي أجدبات، وقائنات اسمية ولا ندري إن كانت لأسماء عمال أم هي جدواول صرانب وإتاوات أم هي عقود، وكتب بيع وشراء القمح، والذرة، والشوفان، والدقيق، والتمر... إلخ وكذلك بيع وشراء الإبل، والضأن، والماعز. وهناك وثائق أخرى عن كيفية توزيع مياه الري. وغيرها إلخ كل هذه النصوص التي يحددها علماء النقوش الأثرية بالحفلة الطويلة الممتدة من القرن السابع قبل الميلاد، إلى القرن الرابع بعد الميلاد: تزودنا بمعلومات غزيرة حول مظاهر عنة من الحياة اليومية في اليمن القديم.

(انظر الجدول رقم ٢)

### ٢. عهود ممالك القوافل

يتفق مؤرخو بلاد العرب الجنوبية على أن الحقبة الممتدة بين القرن الثامن، والقرن الأول قبل الميلاد: قد سادها حكم الممالك التي عرفت بممالك القوافل. ولقد دانت هذه الممالك بازدهارها خاصة إلى تجارة الطوبى والأفاويه. غير أن التجار المعنيين هم الذين فيما يبدو قد تحكمونا في القسم الأكبر من التجارة المطلة. ولقد اكتشفت نقوش قرية في منطقة معين (مدينة فرناو القديمة التي كانت حاضرة مملكة المعنيين فيما بين النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، وحوالي ١٠٠ إلى ١٢٠ قبل الميلاد)

وكذلك في مدينة براقشل (التي كانت تعرف في العصور القديمة باسم بائيل وهي القاعدة الثانية لهذه المملكة)؛ ولقد دلت هذه النقوش على قيام بعثات تجارية إلى مصر، وإلى شمالي الشرق الأوسط وإن المسلة المسماة «بشهر الهلال» والتي عثر عليها في موقع حجر كهلان الأثري حيث تقع تمينة حاضرة مملكة قتيبان: قد نقش عليها نص لقنانون عربي جنوبي، ما يزال سليماً في جزء منه عنوانه «شرعة قتيبان التجارية». وقد أثبت في هذا النقش أسماء المعنيين من بين التجار الغريباء الذين لديهم ملكية في المدينة، ويدفعون صرانب الأسواق. بيد أننا ومن خلال ما أورده بلين القديم وهو عالم بالطبعية، وكاتب لاتيني موسوعي من القرن الأول بعد الميلاد. نعلم أنه وفيما يتعلق بتجارة المطور، أن الصنع كان يوسق على ظهور المعبر عبر بلاد الجبانتا Gebenna أي عبر مملكة قتيبان إلى أن يصل إلى مدينة تمينة، ومن هناك تبدأ الطرق الكبرى التي تنتهي إلى البحر المتوسط إن قادة القوافل المعنيين المستعنين بالانجار، والقادرين على القيام، إذا ما لزم الأمر، برحلات تجارية تفودهم إلى أسماك نصية؛ إذ نجد لهم ذكراً في أماكن مثل قرية الفوا على بعد ٢٨٠ كم من مدينة معين، وفي غرة على الشاطئ الفلسطيني، وفي

### جدول توافيق بلاد العرب الجنوبية إلى ظهور الإسلام

من القرن ١٢٠٠ قبل الميلاد إلى سنة ٦٣٢ بعد الميلاد

العقب	الأحداث السياسية والحضارية
من ١٢٠٠ إلى ٧٠٠ قبل الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في خبطة المبكرة ١١ حوالي ١٠٠٠ قبل الميلاد ظهور الكتابة ٢١ حوالي ٧٥٠ قبل الميلاد النقوش الأثرية الأولى
من القرن ١ إلى القرن ١ قبل الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في العصر القديم عصر الممالك القوافلية قمة ازدهار مدن بلاد العرب الجنوبية ١١ قرن الثاني قبل الميلاد سادها وتشار وراسر وجعربون ٢٢ من القرن ١ إلى ١ قبل الميلاد الأمبراطورية السنية ٢٤ القرن ١ قبل الميلاد العود القندي
من القرن ١ قبل الميلاد إلى القرن ٢ بعد الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في العصر المتوسط مرحلة العماء المعارية
من القرن ٢ بعد الميلاد إلى القرن ٦ بعد الميلاد	الأمبراطورية الحبشية القرن ٢ (٢٥٩/٢٠٢) إلى القرن ٦ (٦٣٢) بعد توحيد بلاد العرب الجنوبية تحت الحكم العمري
من القرن ٦ إلى القرن ٧ بعد الميلاد	بلاد العرب الجنوبية في العصر المتأخر ١٥ السيطرة الحبشية (٥٢٥/٥٢٩) إلى ٦٣٢ ٢٥ سقوط الفرس ساسانيين (من ٥٧٠/٦٣٢)

## توحيد بلاد العرب الجنوبية، من إمبراطورية سبأ إلى مملكة حمير

في حدود المائة الثامنة قبل الميلاد، ظهر اسم سبأ من بين أقوام بلاد العرب. وكان عاهل هذا الشعب، الذي يتشكل من قواد القرامل، والذي استطاع بفضل تحكمه في أساليب الري أن يضمن لنفسه منتجات الأرض. يلقب بمسكرب MUKARRIB، وهو اسم صفة يجمع علماء اللغات العربية القديمة، ومؤرخو جزيرة العرب على أنه بحري. كما هو اليوم الجذر الثلاثي. ق ر ب - معاني الوحدة، والتقريب، والجمع بين الأطراف «وهذا يحيل إلى نوع من مفهوم السلطة المركزية، إلى شيء شبيه بالذئبوع إلى السيطرة السياسية على كامل المنطقة ولقب ملكب MUKARRIB (MKRB) هذا ظل ملك سبأ يلقبون به مدة قرنين من أواسط القرن الثامن إلى أواسط القرن السادس قبل الميلاد.

وكان قريويل الأكبر Karib al grand أشهر ملوكهم، وهو الذي يعتبر الموحد الأول لليمن. وقد أثبتنا أنه هو نفسه الذي جاء ذكره في الحوليات الأنثوية مدة حكم الملك الأشوري سنحريب (٧٠٥-٦٨١ ق م) تحت اسم قاريبيلو Karibu صاحب الهدية من الطيور، والحجارة الشمسية التي أرسلها على شرف هذا العاهل الأشوري. وهناك كتابتان وهما على التوالي واحدة تحتوي على ٢٠ سطور والثانية تحتوي على ثمانية أسطر خلدا ذكره. وهذان النصان منقوشان على كتلتين حجر متراكبتين الواحدة فوق الأخرى، طولهما سبعة أمتار، ويزن حوالي أحد عشر طناً. موضوعة في وسط «صخورا الكبير» على بعد أربعين كيلومترا من مدينة مأرب في اتجاه الهضاب. ويصف هذان النصان أعمال الملك قريويل الأكبر في أوقات السلم، وهو محتوى النص القصير: ويصف النص الثاني الطويل غزواته العسكرية المتفرقة، التي بسطت نفوذ مملكة سبأ السياسي في بلاد العرب الجنوبية. أما قصة غزواته التي بلغت ثماني، فهي تشكل حوليات عسكرية حقيقية لحكم دام حوالي خمسين سنة. وسمح لمكرب ملك سبأ بأن يمد نفوذه على كل تحوم الصحراء، وأن يهيمن على طرق تجارة الطيوب ومن هناك يمارس سلطته على الممالك القوافلية وهكذا، يبعد أن عبر قريويل الأكبر مظلوا سلال جبال اليمن جنوبي مدينة تعز، استولى على مملكة «أوسان» الواقعة جنوب شرقي مأرب في وسط وادي مرخي، والتي ازدهرت بفضل النمو الزراعي، ومنتجاتها من الطيوب والأفاويق وبخاصة المر. وأيضا بفضل تحكمها في طريق القوافل الرابط بين مدينتي شبوات (شبوة) ومارب (مأرب). وقد كان الغراب الذي أحدثه هذا الغزو كبيرا: من حرق بيوت، وهدم مدن، واجتياح أراض، ونهب للمواشي. ولزأل قريويل أسوار قصر عاهل مملكة أوسان: مما أدى إلى انتشار نفوذه. ويبلغ عدد القتل من جانب الأوسانيين ٦٦٠٠ أما الأسرى فوصل عددهم إلى ٤٠٠٠ واستمر عاهل سبأ في اجتياحه إلى أن استكمل غزو أوسان بالسيطرة على حلفائها في الجنوب الشرقي. وفي الجنوب الغربي، وبالإستحواذ على ممتلكاتها التي من جهة الجبال السفلى المعثرة على خليج عدن الحالي.

مدن صور. وفي صيدا بعينيفيا. هؤلاء القادة من الذابت أنهم كانوا يتاجرون مع منطقة الفرات السورية. في آشور، وبابل، الخلاصة، هناك كتابة قديمة شاهدة على تواجدهم وراء البحار، في جزيرة ديلوس الإغريقية. كان حضورهم هناك نشيطا من بين كثير من التجار الشرقيين أن حجم حركة القوافل، وانتشار الطيوب والأفاوية ثابت أيضا من خلال الوثائق الأنثوية وهكذا فإن نصا يعود لملك من منطقة الفرات الأوسط قد يكون حكما في حدود أواسط المائة الثامنة قبل الميلاد، يورد أن قافلة مكونة من مائتي بعير يقودها «نفر من ثيماء وسبأ، وديارهم قصب». وفي فترة أقرب نجد في لوحة منقوشة بمدينة آشور، بمناسبة بناء هيكل عيد السنة الجديدة - أهدى العاهل قريويل صاحب مملكة سبأ مع الحصاره الثمينة، عطورا إلى الملك سنحريب الذي حكم من سنة ٧٠٥ إلى ٦٨١ قبل الميلاد. لقد تأكد بالنسبة لبلاد العرب الجنوبية، أن التبادل التجاري استمر مع تحوّل طرق التجارة البرية، وانطلاق النقل البحري مع بداية العهد المسيحي. عامل أساسي في الازدهار الاقتصادي. وقد كانت المدن في الأصل أسواقا، ومراكز انتقال للبضائع. يهد أنه من الثابت أيضا أن الثروات الفلاحية لا بد أن تؤخذ اعتبارها. كما تشهد على ذلك آثار عثر عليها في مأرب، حاضرة مملكة سبأ التي سميت في البدء مارباب، ثم تحول الاسم إلى مارب في حدود المائة الثانية ميلادية. وتدل هذه الآثار المادية على أن الفلاحة كانت تدر عليهم محاصيل كبيرة، وأن كثافة الاستثمار هذه تعود إلى تقنيه ري متفقه. وقد سمعت لدا البحوث الأثرية بالتأكد من ذلك حتى وإن كانت تلك المنشآت المانية مهدمة مثل السواقي، والفتحات والأفنية، ومصارف المياه، والواجز، وقنوات توزيع المياه؛ فإنها تشهد جميعها بشكل بين أنه قد تم باليمن في عصور ما قبل الإسلام التحكم في المياه بشكل مستقر والشاهد الذي طبقت شهرته الأماق هو بطبيعة الحال سد واحة MARYAB مارباب/ مأرب الذي تحله السورل من فيضان وادي صنى وهو الوادي الذي يحوي أكبر نسبة تهاطل في كل أودية اليمن يصل معدلها إلى ١٠٠ مليون متر مكعب سنويا، وله حاجر ترابي يبلغ ٦٨٠ مترا كما أن هناك شواهد أخرى تؤكد لنا ذلك. وهكذا ففي مدينة براقيش مثلا هان بيانات تشكل التضاريس، أي الجيومورفولوجيا التي أخذت بالأقمار الصناعية بطريقة الاستشعار عن بعد. قد أظهرت تشكيلة مختلعة من منشآت الري من حواجز، وسكور، ومحار أساسية، وشبكات توزيع مياه. في الجهات العليا من موقع مدينة يائيل القديمة، وهي أهم مدن مملكة المعينيين بعد مدينة قراما قاعدة ملكهم. وهذه التشكيلة تمتد متبعة مجاري وادي حجر المتتالية كما أنها محد مقوشا أثرية كثيرة تصف - بشكل بين أو مضمر- الأعمال الرراعية من حفر للآبار، وتهوية للحواجز المانية، والدفقات أو الحمايس، وتحديد الحقول، ومراسم ملكية نظام الري، وطرق تنصيب المستعمرين للفلاحين، وسير الأسواق. إلخ وكل هذه الشواهد تدل على أن حضارة الطيوب والأفاوية في بلاد العرب السعيدة كانت هي أيضا حضارة المياه

وهذا ما جعل مملكة أوسان تختفي لعدة قرون من الساحة السياسية اليمنية ويضم قرابيل الأكبر أراضيها إلى قتيبان حليفة مملكة سبأ.

الملوك الحميريين التي تمكنت من إعادة بناء وحدة بلاد العرب الجنوبية هذه.

وفي سورة الفيل من القرآن الكريم إشارة إلى هذه الحملة الحميرية على الحرم المكي قال تعالى: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل، وأرسل عليهم طيراً أبابيل، ترميهم بحجارة من سجيل، فجعلهم كغصص مائل﴾<sup>١</sup> على كل ففي بداية السنوات ٥٧٠، ويدعم الملك الفارسي كسرى أنو شروان طرد الحميريين الأحباش من اليمن، مع الطليقة الثاني لإبرهة، وهو ابنه مسروق.

ونصب على عرش اليمن رجل من معتد شريف، يدين بالعقيدة اليهودية هو سيف ابن ذي يزن ذائع الصيت، تحت حماية دولة الفرس الساسانيين. وظل البلد تحت الوصاية الحقيقية للساسانيين إلى حوالي ٦٢٢ وهو تاريخ دخول أخروالة الفرس في الإسلام. وكان هذا التاريخ هو الموعد النهائي للمعصور القديمة في جنوب جزيرة العرب.

**نظرة شاملة على مملكة حضرموت في العصور القديمة**  
هي أرض الطوبى بامتياز، في جنوب بلاد العرب، حضرموت (أو حضرموت) تصم الأقاليم التي تمتد إلى شمالي وإلى جنوبي سهل وادي حضرموت، وامتدادها هو سهل وادي المسيلة العوازي لساحل المحيط الهندي، وهكذا يكون لديه واجهتان واحدة بحرية والأخرى برية.

في الجوانب شديدة الانحدار لهذهين الواديين من المكان الذي ترقى منه نحو هضبة الجول التي هي اليوم منطقة جافة وشبه صحراوية، عملت في هذه المنطقة، ثلاث بعثات أركيولوجية (وأحد أميركية عملت هناك منذ ١٩٦١، والأخرى فرنسية منذ نهاية السبعينيات، وبعثة روسية شرعت بالتنقيب من سنة ١٩٨٢) وقد تعرفت هذه البعثات، وأحصت آلاف المواقع الأثرية التي تعود إلى ما قبل التاريخ وتتراوح حقبها ما بين العصر الحجري القديم، والعصر البرونزي (الذي تقع نهايته بالنسبة لليمن حوالي ١٢٠٠ ق م) كما ضبطوا صورة شاملة لمواقع أثرية من العصر الحجري. ومن ناحية أخرى، فإن أعمال التنقيب التي قام بها المعهد الألماني للأثار في الساحلية الجنوبية لهضبة الجول، كشفت عن كثير من المنشآت السكنية: كما كشفت خاصّة على تجمعة كبيرة من المقابر من المعسكر نسبتهما إلى مجموعة العناصر الصوانية الميغاليثية لحضرموت الثاني من الممكن تحديد تاريخها فيما بين الألفية الرابعة، والألفية الثالثة مقابل الميلاد، وهي الألفية التي بدأت فيها بعض الأدوية تكتسب أهمية بفضل نوع من الزراعة المكثفة التي تعتمد مياه الفيضانات الموسمية.

إن تاريخ بدايات الألفية الأولى قبل الميلاد، انزلال غامضة إلى حد ما، وقد بدأ الآن علماء الآثار اكتشاف علامات حضارة حضرموتية قديمة، تعود إلى ما قبل العصر الحربي الجنوبي. وقد كان لهذه الأقوام لسان خاص بهم هو اللسان الحضرمي. وكانت شواهد (أي شواهد) دار ملكهم تتمتع بموقع جيد فهي تقع في تقاطع طرق عديدة، مما يسمح لها بالوصول إلى شمال جزيرة العرب، أو القنول حتى المحيط الهندي.

في المناطق الحميرية بين اليهود والنصارى ولأن هذه المنطقة كانت في القرن السادس للميلاد مثيرة للأطماع الاقتصادية فهي على طريق تجارة الهند. فقد صارت محل رهان خطير في المنافسة بين الإمبراطوريتين الفارسية والبيزنطية. وهكذا انتهت حمير بأن استسلمت للتدخل الأجنبي الذي وجد ذريعة قوية في الصدامات الدمية التي قامت بين اليهود والنصارى وهكذا فإن أحد حلفاء بيزنطة وهو الجاشي عامل ملك الحبشة المسيحية دعم ملكا مسيحيا لقولي عرش حمير هو معد يكرم بعض. وقد وحده ذلك الأخير حملة عسكرية سنة ٥٢٦ ميلادية لغزو أواسط جزيرة العرب، وبالصبط لمحاربة أحد حلفاء فارس وهو الغنذر الأموي الحمي.

ولكن وبعد موت الملك الحميري الذي يدين بالمسيحية تولى من بعده ملك يدين باليهودية هو يوسف أشهر يشار. هكذا يسمى في اللغة السنية، وهو المعروف في كتب التاريخ العربي بيوسف نذرناوس الذي اغتصب العرش، وكل نكل المسيحيين الذين يشبهه في لوانهم للأحباش.

وقد احتفظ التراث العربي بذكر الصراع الذي قام في اليمن بين اليهود والنصارى في قصة أصحاب الأخدود، التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، في سورة البروج، قال الله تعالى ﴿فقتل أصحاب الأخدود، النار ذات الوقود، إذ عليها قعور، وهم على ما يفعلون بالمومنين شهود، وما نقعوا منهم إلا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد، الذي له ملك السموات والأرض والله على كل شئ شهيد﴾.

وأثناء التشكيل للحميريين مات القديس أريثاس Arithas ويسمى باللغة العربية العرت أو الصارت لقد قدم هذا التشكيل مبررا في نظر البيروطينيين لتدخل النجاشي حليهم وذلك سنة ٥٢٥ (أو ٥٢٩ - ٥٣٠) للنجاشي الذي بعد أن هزم يوسف ملك حمير وقطع رأسه، قام بدوره بالتشكيل لليهود، وأعاد الملك للمسيحيين.

لقد وقع تنصير بلد حمير بقوة تحت حكم أبرهة، وهو قائد عسكري جيشي نصب نفسه ملكا على اليمن، واتخذ صنعاء قاعدة لملكه. وبين كنيسته أشادت كتب التراث والتاريخ العربي بعظمته، (مثال ذلك على وجه الخصوص الأزرق وهو مؤرخ من القرن التاسع ميلادي، وزين أبرهة هذه الكنيسة بالرخام، وبالفسيفساء التي استعملها من بيزنطة. وقد حصل على هذا الرخام بفضل مساعدة الإمبراطور الروماني جوستينيان الذي حكم ما بين ٥٢٧ و٥٦٥ كما روى ذلك المؤرخ العربي الكبير ابن جرير الطبري.

وأبرهة هذا هو الذي حسبما جاء في كتب التراث الإسلامي قام بحملة لغزو مكة عام ٥٧٠ وهي نفس السنة التي ولد فيها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وقد تجهز كما يروي لهذه الحملة على رأس جيش يعطي فيلة حبشية وهي حيوانات كانت مجهولة لدى العرب، وقد أربع مراما أهل مكة. ورسخت هذه الواقعة في الذاكرة الجماعية، حتى أنهم سمو السنة التي وقعت فيها هذه الحملة بسنة عام الفيل.

ولديها أيضا كثير من مناجم الملح البسيطة الاستغلال. وفي الأخيرو باستغلال موقعها المحمي طبيعيا بهضاب حادة الجوانب تكون المدينة قد حسنت نفسها بطين من الأسوار تقيها الفيضانات إن شئنا تشكّل المثال الوحيد الذي نعرفه إلى يومنا هذا عن عمران اليمن القديم. إذ لا تزال فيها أكثر من مائة وعشرين أساسا حجري تتراوح جوانبها ما بين ١٠ و ١٢ مترا على ارتفاع يختلف من ١ إلى ٣ امتار. وإن مظهرها الضخم يدل على أن المنشآت التي كانت قائمة فوقها، ذات أشكال مستطيلة، ولا بد أنها كانت ذات طوابق عدة شبيهة بالأبراج. ومن المحتمل أن تكون بعض هذه الهياكل معابد. وقد تحدث بلين القديم عن ٦٠ معبدا، بيد أن أكثرها كانت بيوتات، ومسكن مرفقة بتملكها شخصيات متنوعة. فطوابقها المشيدة بالخشب كانت تستعمل للسكن أو قضاة للاستقبال ومدينة شيهام حاضرة حضرموت. والتي سجلت ويطلب من الجمهورية اليمنية في قائمة التراث الثقافي العالمي تعطي صورة عما كانت عليه المدن في اليمن في العصور القديمة

وبالإضافة إلى ذلك فإن لدينا شهادة أسطرابون الجغرافي اليوناني الروماني الذي قدم في النصف الثاني من القرن الأول هذه الملاحظة القيمة عن بلاد العرب الجنوبية.

يقول أسطرابون. وفي شرقي (بلاد العرب الجنوبية)، تقيم بالأساس أقوام الشارموطيط (Charmotte) في الحضرميون أو الحضارمة) وحاضرتهم شابوطا Sabota (شوات) ولكل مدينة من مدهم قائد خاص بها، وهي مدن مزدهرة، غنية بالأخرام والمقصور الملكية وبيوتهم شبيهة ببيوت مصر في طراز تجمع قطعها المشيئة.

ونفعا فإن المؤلفين الأغريق واللاتينيين كانوا يعرفون أن هذه العاصمة تقع غير بعيد عن المناطق التي تأتي منها الطيوب ويحياها اللبان. لقد كانت شبيهة في الحاضرة، وسرير الملك. وقد مال متقوب البعثة الأثرية الفرنسية التي بدأت بالعمل سنة ٧٠ إلى اعتبار صرح شاكير ذائع الصيت قصرا ملكيا وهو بناء هائل بل أكبر بناء، إذ يحتل مساحة طولها ٥٧ مترا وعرضها ٣٩ مترا، وله باحة وملحقات. وبعد إعادة بنائه على صورته الأولى، عقب الهدم الذي تعرض له أوائل القرن الثالث بعد الميلاد، عرف لاحقا جملة من الترميمات التي زادت عظمة وجسلا.

وما تزال أساساته الحجرية قائمة إلى اليوم. وكذلك بقايا من حوائط الطابق الأرضي المبنية بالأجر. ويحتفظ في المتحف القومي بعدن خاصة بقطعة من أسطوانة هي جزء من الكائنات المعمارية للرواق الأساسي الذي يطابق الجناح الشمالي للقصر: وهذه القطعة هي ناج أسطوانة محلى بفتوش تمثل رأس أسد وزخارف تورييقية

وما يخص بيوت السكن فكثيرا ما نجد أنفسهم لزاء بيوت على شكل أبراج. وفعلا فإن الحوائط المتبقية لا يتجاوز ارتفاعها المتران. بيد أن النقوش وهي اللوحات التذكارية لهذه الصروح تشير إلى وجود «ثلاثة طوابق» أو «اربعة طوابق» أو تشير أيضا «إلى ستة مستويات مع ستة أدوار، يحتوي أعلاها على طابقين». ويجردان هذه البيوت مشيدة بالخشب. وكذلك فاننا نجد الجملة التي تربط بين جدران

الطوابق هي ألتر من عوارض خشبية موزعة بانتظام، ملوغة بالتراب أو بالطوب. ويقتضي تشييدها مصاريف كبيرة فهي تتطلب اللجوء إلى مواد بناء مختلفة من حجارة، وخشب، وطوب، وإلى عدة حرفيين: من مبلطين، وتقاشي حجارة، وجاربن، وبطيعة الحال بنائهم. وكقاعدة للملك، فإن مدينة شوة تحتوي على أحرار كثيرة، أهمها مسخر للإله سابين، كبير آلهة هيكل حضرموت الأعظم وكانوا يعتقون في الدعاء بدنو عنهم. ومن طقوس عبادته أنهم يجوزون إليه. وقد أورد بلين القديم أنهم يقدمون ولائم طقسية أثناء الحج وهناك آلهة أخرى اكتشفت في شوة منها الإله شمس: ولكننا نجد أيضا الإله المقاه ما يجعلنا نفترض وجودا شهيما منذ القرن السابع قبل الميلاد. وهناك الإله أنثار ذم القب مما يدل على أن للمعنيين دورا في هذه الحاضرة الحضرمية.

وإن أعمال التفتيح التي تمت في مكان آخر مهم من واحة ريبون سمحت بالكشف عن عدد كبير من المعابد، إن كان في مدينة هذه الواحة أم في ضواحيها. وتقدم هذه الهياكل صورة دقيقة عن النظام المعماري، وعن التنظيم الداخلي لهذه الحرم من أقواس الدخا، إلى قاعات الأعمدة، والمحاريب، والمذابح، والمسلات الخشبية... وتعرض

أكثر بكيفية تطور فنون العمارة الدينية في بلاد العرب الجنوبية في بلاد العرب الجنوبية كانت حضرموت تحتل على المستوى الاقتصادي موقع مركزي مادامت تجارة الطيوب مزدهرة. فقد كانت هذه الدولة تمتلك كل الأراضي المنتجة للطيوب وهي مناطق سكلان (Sa'alan) إقليم ظفار بسلطنة عمان، ومهرات (Mehrat) تسمى اليوم مهرة، وسكراد Sakrad وهي جزيرة سفطرة المواجهة للشاطئ الصومالي.

وحوالي أواخر القرن الأول قبل الميلاد صارت حضرموت بوصفها المنتج الأول للطيوب أكبر قوة في بلاد العرب الجنوبية ونحن نرى عاملها بشهريل yashur ولد أبهاسا Abyssas يتخذ لنفسه لقب مقرب muerato الذي تخلى عنه ملك قنبان وعندما أضحت مملكة قنبان هذه فيما بين سنتي ١٦٠ و ٢٠٠، استولت حضرموت على قسم كبير من أراضيها

وحوالي سنة ٢١٨ تصل حضرموت على عهد ملكها البعز باهوت ابن المفخر أوج ازديمارها، بأراضي تمتد حتى منطقة رابا Raba من ناحية مملكة قنبان. وحتى ظفار في عمان شرقا. وقد حافظ دورها الاقتصادية على أهميتها، حتى بعد أن تراحت طرق تجارة الطيوب القوافلية، ولحلال المسالك البحرية محلها، والصعود القوي لدور الموانئ المحيط الهندي، وخاصة ميناء أودييمون أربهايا Arabia Eudimon، أي عدن، وميناء قاني Qani أو كاني المسمى اليوم بشر علي، وذلك بدءا من القرن الأول مسيحي.

ولكن وفي العقود الأولى للقرن الثالث نرى الملك السبئي يتدخل في الشؤون الداخلية لمملكة حضرموت. ويتنهي به الأمر بأن يستولي عنوة على قاعدة مملكة شوة، وعلى قصر شاكير Sakar الملكي الذي يضم فيه التران. وميناء قاني يخرب ويحطم أسطوله التجاري.

ومن ذلك التاريخ لم يعد لمدينة حضرموت سوى دور قليل الأهمية. ومع بداية القرن الرابع للميلاد يلاحظ صاحب حمير الأراضي الحضرمية بمملكته

(انظر الجدول المرفق)

### البلاد القصيدة

إنه البلاد القصيدة هكذا كتب يوما الشاعر اللبناني الكبير صلاح سبتيتي عن اليمن فيلاد أحلام البقعة هذا، بلاد الحجارة الخالصة «يشع في عرلة الشعر في مكان تلاقي البحار، والفقارات» بيد أن اليمن أيضا هو بلاد الشراء، بامتياز منذ العهود القديمة التي كانت العصر الذهبي لليمن، وعلى امتداد عهود الإسلام الصاعدة، ظل اليمن موشى بالشعر وبالأساطير وكثيرا ما كان يختلط التاريخ بالقصص الخرافية للممالك سبأ، وحضرموت، وحمير، وإننا لننصفي إلى أصداء هذا التاريخ في القصيدة الدافعة التي للشاعر والعلامة اليمني أبو محمد الحسن المهدي صاحب كتاب الأكليل (القرن الرابع هجري والعاشرون ميلادي)

وإننا لنجد هذا الموروث يصب أشعرا كثيرة للملك الحميري أسعد تبع Tabba Asaad المعروف بأبعد الكامل ذائع الصيت والذي حكم حوالي ٣٨٠-

### فهرس تواريخ اليمن في العصور الإسلامية

( من ١٠ إلى ٤٥٤ هـ = ومن ٦٣٢ إلى ١٥٣٨ ميلادي)

الحكم السياسي	الفترة الهجرية	الفترة الميلادية
عصر الرواة في صنعاء	١٠-٢٢٢	٦٣٢-٨١٧
الدولة الرسولية - بسوراد الأمير الأول محمد بن زياد	٢٠٣-٤٠٩	٨٠٨-١٠٩٨
الدولة النحاسية - أبو سباع إلى حاكم من ربيعة أفرق اليمني مجاف	٤١٢-٥٥١	١٠٢١-١١٥٦
الدولة الصليبية وهي على مدع الشيعية العاطفية - أسعد علي بن محمد الطليحي	٤٣٩-٥٢٢	١٠٤٧-١١٢٨
الدولة السليمانية وهي تابعة للدولة النحاسية - شاذل نهامة	٦١٢-٥٦٩	١٠٦٩-١١٣٢
دولة الأزارقية وهي على مدع الخوارج ولما عليها من دول خلت من صنعاء وأمنت حكمها إلى بني الأيوبيين	٤٩٢-٥٦٩	١٠٩٩-١١٣٢
سيرة الأيوبيين	٥٦٩-٦٨٨	١١٣٢-١٢٢٨
دولة السلاطين الرسوليون كان لها إشعاع وقد حكمت نهامة وخمير اليمن	٦٢٦-٨٥٨	١٢٢٨-١٤٥٤
السلاطين الظاهريون	٨٥٨-٩٢٣	١٤٥٤-١٥١٦
دخل اليمن تحت الدولة العثمانية	٩٤٥	١٥٣٨

٤٤٠ بعد الميلاد. وبالعصبية للشعر العربي القديم يقدم لنا نموذجا للجسامة والغنى الشعري الرفيع من قصائد الشاعر علقمة (elqama) مات في حدود ٦٠٣ وهو الذي يكنى حيد اليمن التقليد بلغة بليغة وشعر بكل أنماط الحضارة عرب الجنوب. وكان في مطارحاته الشعرية التي ظلت حادثة كجزء من الأثر الشعري الجاهلي يشبه بامرئ القيس الذي ينتمي إلى قبيلة كندة التي كانت صهاريبا في منطقة حضرموت الغربية وبهذا المعنى فأمرئ القيس يعني

إن التصبر على أزمعة الهندية التي ولت نهجها أيضا في القصيدة الحميرية التي للشاعر اليمني من العصر الوسيط نشوان بن سعيد الحميري (مات حوالي ٥٧٢ هجرية و١١١٧ ميلادية).

واليمن بلد الطم، والبهت عن البطولة، والأسرار لقد جذب اليمن من ناحية أخرى شعراء جديوه من أممك، وأماك قصيدة أفكر من أهمهم الشاعر الفرسي جويار دي نرفال. وإضافة إلى المصانف التي كتبها عن بلقيس «ملكة الصباح»، كتب أبو ريت ملكة سبأ في أربعة فصول وقد وضع موسيقاها المؤلف الفرنسي شارل غونو. وعرضت على المسرح سنة ١٨٦٢. وأيضاً الشاعر امرؤ الذي وصل إلى اليمن «بنداء من ربيع» سنة ١٨٨١ وقد صدر أخيراً اليوم صور الشاعر في مدينة عدن حيث عاش حياة عادية «دون أغراق في الفسك ودون صراح الدم»

والمرور كان مسكونا بأرض اليمن الجرفانية. ولابد أن نذكر أيضا كانت حاضرة لديه. عندما قام في تلك الأظهر الثلاثة الأولى من سنة ١٩٢٤ التي قضاه في اليمن بمغامرة ذات أبعاد شعرية استثنائية: مغامرة جغرافية كما سماها هو. إذ ركب الطائرة واتجه إلى صحاري العرب بحثا عن مدينة ملكة سبأ التي كان يريد أن يعبرها من السماء

وفي صم الذي منوان ملكة سبأ والصادر في ١٩٩٢ بباريس: يستعيد مارلو نصوصه التي كان قد نشرها في المجلة الفرنسية لانترونجيون في ١٩٢٤. وهو بأخذ القارئ ليعاين لحظة اكتشافه، ويصف «المشهد الجليل لتلك المدينة الموتة»

وأخيرا فالأمر جلي، إن اليمن أرض الوحي الشعري بامتياز وليس غريبا أن نأثر تلك الوجود، وتلك المشاهد اليمينية الملحمية شاعرا ينهض العالم بالصورة العتوقرافية، هذا الشاعر هو هوميرو تا سيفليرا

### الهوامش

- ١- طائر الفينيق يسمى في التراث العربي السمبل وقد ذكره كمال الدين العمري في كتابه العنبر: حياة الفينيق الكبرى
- ٢- الأناز UN PAYS ENGLOUTI
- ٣- والأناز العرب: أن المعاجم العربية تورد قصة استغراق اللانن كما وردت بالضبط عند شيخ مؤرخي الأعراف هيرودوت فقد جاء في ترتيب القاموس المحيط للأزاري، وهو قاموس مختصر: اعتمد القاموس العربية المسالمة - فإضافة إلى أب أساطير ترتيب للقاموس المحيط للفريردي، الذي أفاد بدور «صالح الجوهري المتقدم عليه» فقد استقى الظاهر أسعد الأزاري مادته اللغوية الفريزية من المعاجم العربية المسالمة مثل تاج العروس للأزدي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمصباح المبرور هكذا جاء جامعاً للأثر اللغوي العربي بقول صاحب الترتيب، وكانت بطل كلام هيرودوت اللانن: طوية تنطق بغير المعري ولماها إذا رعت ميانا برف بلفسوس. أوفستوس وما علق شعرها جدي، مسش، ملين، منج للسند، وأقام العروق، من نافع للزلات والشمال، ووجه الأناز وما علق بأطالها ردي.
- ٤- حقائق ملكة يقول الحميري في كتابه لفتحة مروج الذهب ومعارف الموهب «... وذكر اصحاب التاريخ أن أرض سبأ كانت من أعصم أراضي اليمن وأرقها وأكثرها حسداً وعياها وفصحا مروجاً مع بديان حصر وشعر مصروف وسماك للماء متكلفة وأماها متفرقة وكانت مسيرة أكثر من شهر للراكب الصيد على هذه الغنى والفرص مثل تلك»
- ٥- التوجه شبه اليهودي لقد عرف العرب قبل الإسلام شكلاً من التوحيد دعوة الميمنية - ويسمى أتباعها بالمصحاء

المترجم

## الفكر التنويري والعقلي الحديث بين ديكرت وباشلار

### في تلك الليلة الراجفة التي كاد أن يقضي فيها الفيلسوف نحبه

هاشم صالح \*

قد يبدو هذا العنوان مثيراً للاستغراب. فما العلاقة بين فيلسوف عاش في النصف الأول من القرن السابع عشر، وفيلسوف عاش في النصف الأول من القرن العشرين؟ ما العلاقة بين فيلسوفين تفصل بينهما مسافة ثلاثة قرون؟ ثم إن ديكرت لم يتحدث أبداً في حياته عن القطيعة الإستمولوجية. فالمصطلح حديث العهد ولم يظهر إلا على يد باشلار في الثلاثينيات من هذا القرن. ومع ذلك فيمكن القول بأن ديكرت يمثل القطيعة الإستمولوجية بكلا المعنيين: أي بالمعنى التاريخي الفاصل بين الأحقاب الزمنية، والمعنى العادي الذي يفصل بين المعرفة العمومية/والمعرفة العلمية الدقيقة. فديكرت يمثل قطيعة بالقياس إلى أرسطو والمدرسانية السكولاستيكية التي سيطرت على أوروبا طيلة العصور الوسطى. إنه أول فيلسوف يقوم بانقلاب على أرسطو وينجح في هذا الانقلاب. ودشن بذلك مرحلة جديدة في تاريخ الفكر الأوروبي (والبشري بشكل عام). ولذا فإن المؤرخين اعتادوا على التأريخ للحدثة الفلسفية بدءاً منه. فما قبل ديكرت شيء، وما بعده شيء آخر. ما قبله سيطرت الفلسفة الأرسطوطاليسية، وما بعده سيطرت الفلسفة الديكارتية.

\* باحث ومترجم يقيم في باريس

مع تقاليدھا الجامدة في القرن السابع عشر. وقد تحدث عن هذه القطيعة الكبرى المفكر الفرنسي بول هازار في كتاب مشهور أصبح كلاسيكياً فيما بعد وطبع عدة مرات هو: «أزمة الوعي الأوروبي» (٢). وقد تزامنت هذه القطيعة مع اللحظة الديكارتية واستغرقت القرنين السابع عشر والثامن عشر وتوجت بالثورة الفرنسية. وكانت الاكتشافات العلمية والجغرافية والتاريخية قد ساهمت في اندلاعها وفي القضاء على التصور القديم للعالم ولولادة التصور الجديد على أنقاضه. ويمكن القول أن هذه القطيعة ابتدأت مع ديكارت وغاليليو في النصف الأول من القرن السابع عشر، ولكنها لم تكتمل ولم تأخذ كامل أبعادها إلا بعد مرور أكثر من قرن على ذلك التاريخ: أي مع لحظة نيوتن وكانط هذا يعني أنها كانت قطيعة صعبة ومريرة تكاد تنقطع لها نياط القلوب... على هذا النحو تتجدد الشعوب وتنفض غبار القرون عن ذاتها وتدخل مصهر التحول الكيميائي حتى لكانها تولد من جديد. وكثيراً ما تتجسد هذه القطيعات الكبرى في شخصيات كبرى واستثنائية من نوع ديكارت مثلاً. فالشخصية الكبرى تعيش القطيعة أولاً في داخلها وبشكل ذاتي أو فردي، قبل أن تعيشها شعوبها على المستوى الجماعي. وما أن تنجح الشخصية الاستثنائية في إحداث القطيعة على المستوى الداخلي، حتى يسهل عليها نقلها إلى المستوى الخارجي وترجمتها على أرض الواقع. وهكذا يحصل التمهصل بين الخاص والعام، أو بين الفردي والجماعي. وهكذا تنجح الشخصيات الكبرى في قحذ الشرارة الأولى أو في الإنعطاف بشعوبها انعطافة جديدة داخل مجرى التاريخ العام للفكر. سوف أتوقف هنا قليلاً عند لحظة ديكارت لكي أصف ما عاناه من أزمات داخلية قبل أن ينجح في إحداث هذه القطيعة ويضرب ضربه الكبرى. من المعلوم أنه عاش ليلة ليلاء ورأى ثلاثة أحلام مرعبة كادت تؤدي بعقله لولا أنه اهتدى إلى اكتشافه الأكبر في آخر لحظة. وطالما توقف المقلون والشارحون عند تلك الليلة الشهيرة. ليلة العاشر من نوفمبر ١٦١٩. ولولا عقو الله لقضى ديكارت نحبه في تلك الليلة التي هرته هزاً، وجعلته يستيقظ مذعوراً فيخرج عن طوره ويرتجف كريحشة في مهب الرياح» (٣).

يضاف إلى ذلك أن ديكارت كان قد فصل من ذلك العهد بين المعرفة العقوية المباشرة التي تشكلها عن طريق الحواس/ وبين المعرفة اليقينية المثبوتة التي تشكلها عن طريق الشك المنهجي بالحواس ذاتها وبالتالي فقد أنجز القطيعة الإستمولوجية قبل ظهور المصطلح بثلاثمائة سنة وقد كلفه هذا الشك المنهجي غالباً لأنه راح يشك في كل ما تعلمه في أوساط عائلته وبيئته ومدرسته. وقال إن الإنسان عندما يكون طفلاً أو تلميذاً صغيراً فإنه يكون واقعاً تحت تأثير محيطه وأساتذته بشكل كامل. وبالتالي فهو يتلقى القناعات والأفكار بشكل سلبي لأنه منفعل لا فاعل. كل ما يلقونه إياه يحفظه عن ظهر قلب أو يعتقد بصحته ولا يخطر على باله أن يشك فيه لحظة واحدة. «فالكبار» لا يمكن أن يخطئوا. وهكذا تتراكم المعلومات الصحيحة والخاطئة في رأسه دون أن يستطيع التمييز بينها وعندما يكبر يصبح من حق، بل ومن واجبه، أن يقوم بعودة نقدية على ذاته لكي «يفرل» أفكاره هذه فيبقى على بعضها إذا كان صالحاً ويحرق ما تبقى» (١). وفي بعض الأحيان -أي في لحظات القطيعات التاريخية الكبرى- يضطر إلى طرح معظمها إن لم يكن كلها من أجل تشكيل وعيه من جديد وهذا يشبه عملية غسل الدماغ. فعصور التحول والانعطافات الحاسمة تتطلب وعياً جديداً قادراً على التأقلم مع المعطيات الجديدة. وبالتالي فهو مضطر إلى أن يقطع مع الوعي القديم السابق الذي لم يعد مناسباً. وعملية القطيعة هذه لا تمر دون حساب أو عقاب أو دون نزف داخلي حاد. فليس من السهل أن يقطع المرء مع ما تربى عليه وألفه وعاشه طيلة سنوات وسنوات وأكبر دليل على ذلك ما قاله شاعرنا المتنبّي خلقت ألوفاً لو رجعت إلى الصبا

لعارقت شيبى موجع القلب باكيًا

هكذا كانت القطيعة مع الكهولة تكلف كل هذا الثمن. فما بالك بالقطيعة مع الطفولة والشباب الأول؟ نقول ذلك ونحن نعلم أن الطفولة مغروسة في النفس كل الإنفراس. وبالتالي فمن الصعب جداً أن يقطع المرء معها. ولذلك نقول بأن القطيعة الإستمولوجية تكون دائماً مصحوبة بقطيعة نفسية أو عاطفية شديدة الهول. والدليل على ذلك ما حصل للشعوب الأوروبية عندما اضطرت إلى أن تقطع



هكذا نجد أن مؤسس العقلانية الأوروبية لم يكن عقلانياً إلى الدرجة التي نتصورها، أو قل أنه اضطر إلى خوض معارك داخلية قاتلة قبل أن يتوصل إلى طمأنينته الشخصية وحقيقتها الجوهرية. ذلك أنه ليس من السهل على المرء أن يواجه نفسه، أو أن يخوض المعركة العاصلة مع ذاته. وقد تحدث عن ذلك في كتابه الشهير «مقال في المنهج»، ولكن على سبيل التلميح لا التصريح. يقول بما معناه: كنت كمن يتقدم وحيداً في بحر من الظلمات، أو كمن يمشي على خيط رفيع رفيع ويكاد يسقط في كل لحظة، يكاد يهوي إلى قاع لا قرار له... في تلك اللحظة قرر ديكرت أن يقطع مع كل أفكاره السابقة، وأن يصبح ديكرتياً لأول مرة. في تلك اللحظة قرر ديكرت أن يكون هو هو. وأن يواجه العالم كما هو. في تلك اللحظة أحس ديكرت لأول مرة بأنه يقف على أرض صلبة بعد أن طال به التشتت ونهشه الشك حتى آخر رفق. وشبه هذه العملية، أي عملية القطع مع الماضي، بعملية بناء بيت جديد على أنقاض البيت القديم. فمن الواضح أنه لا يمكن أن نؤسس البيت الجديد إلا بعد هدم البيت القديم. وعلى الرغم من أنه يصعب علينا هدم البيت القديم الذي ولدنا فيه وترعرعنا في أنحائه وأمصيننا أوقانا سعيدة - أي كل عمرنا الأول - في جنباته، إلا أنه يجيء وقت معين تصبح عملية الفراق معه مسألة لا مندوحة عنها. وذلك إما لأنه لم يعد صالحاً للسكن، وإما لأنه شاخ وبلى حتى ليكاد ينهار من تلقاء ذاته وبالتالي فمن الأفضل أن نسارع إلى هدمه واستدراك الخطر قبل فوات الأوان. يقول ديكرت موضعاً ذلك بشكل أفضل في كتابه «التأملات الميتافيزيقية»: «كنت قد اكتشفت منذ زمن طويل أنني كنت قد تلقيت مجموعة كبيرة من الأفكار الخاطئة في سنوات عمري الأولى لقد تلقيتها على أساس أنها صحيحة تماماً ولا يرقى إليها الشك ولكنني اكتشفتُ بعدئذ أن كل ما أسسته علي هذه المبادئ المهمة لا يمكن إلا أن يكون مشبوهاً جداً ولا يقين فيه. وبالتالي فقد قررت بشكل جدي أن أنفصل عن تلك الأفكار وأتخلص منها، وأن أبتدئ التأسيس من جديد. وبدلي أنه لا مندوحة عن هذا العمل إذا ما أردت أن أبني شيئاً راسخاً

في مجال العلوم. ولكن هذه المهمة كانت تبدو لي آنذاك ضخمة جداً ورهيبة جداً إلى درجة أنني لم أكن أجرو على مواجهتها أو الاضطلاع بها. ولذلك فقد انتظرت مرور زمن طويل قبل أن أتضح نفسياً وفكرياً. لقد انتظرت مرور وقت طويل لم يعد لي أمل بعده بنضج أكبر من أجل مواجهة هذه المهمة الكبرى بل وبدلي أن تأجيلها أكثر مما أجلت يعني الوقوع في الخطأ لأن العمر يمر، والفرصة السانحة قد تفوت إذا لم أنتهزها أو إذا ما انتظرت وقتاً أطول مما يجب... وهكذا أشعر اليوم بالاستعداد الكامل لمواجهة هذه المهمة بعد أن فرغت نفسي من كل الهموم والمشاكل الأخرى، وبعد أن أصبح قلبي خالياً من الأهواء المضطربة، وبعد أن أصبحت أنعم بوحدة هادئة وسعيدة تساعدني على الإنخراط في أكبر مشروع في حياتي. ولذلك قررت بكل جدية أن أمر كل أفكارى السابقة» (٤).

### ديكرت والقطيعة المعرفية الأولى

بالطبع فلا يمكن لمفكر في حجم ديكرت أن يدمر كل أفكاره السابقة حبا في التدمير، فهو ليس عدسياً ولا مخرباً ولا كارهاً لنفسه أو للبشرية. على العكس تماماً. إنه يريد تدمير هذه الأفكار لأنها خاطئة ولأنها تحول بينه وبين رؤية الواقع بشكل صحيح. ثم إنه لا يستطيع أن يبنى شيئاً إيجابياً في مجال الفكر قبل تدمير ما هو خاطئ ومسيطر بحكم العادة والعطالة الذاتية وتكريس القرون. وقد كانت هذه هي حالة الفلسفة السكولاستيكية، أي التكرارية والإجترارية التي سيطرت على أوروبا طيلة العصور الوسطى وحتى مجيء ديكرت. (سميت سكولاستيكية من «سكولا»، أي مدرسة في اللغة اللاتينية. وكانت هذه الفلسفة تلقن للطلاب في كل مدارس أوروبا باللغة اللاتينية. وهي التي تعلمها الصغير ديكرت في مدرسة شهيرة بمنطقته). في الواقع إن التدمير لا يمكن أن يكون كلياً لأن الإنسان عندئذ يقف في الفراغ وتكاد تميد الأرض من تحته. وهذا الموقف لا يستطيع أن يتحملة أي شخص بشري. وهكذا، وعلى الرغم من راديكالية القطيعة إلا أن بعض العناصر السابقة قد

كنت كمن يتقدم

وحيداً في بحر

من الظلمات، أو

كمن يمشي على

خيط رفيع رفيع

ويكاد يسقط في

كل لحظة، يكاد

يهوي إلى قاع لا

قرار له... في

تلك اللحظة قرر

ديكرت أن يقطع

مع كل أفكاره

السابقة، وأن

يصبح ديكرتياً

لأول مرة.

محكوم بظروف كل عصر وإمكانياته. كما أن باشلار لم يعد يستطيع أن يؤمن بوجود أفكار فطرية (أو أزلية) تسبق كل تجربة أو احتكاك مع الواقع، كما كان يفعل ديكارت أيضاً. وربما لهذا السبب، ولأسباب أخرى أيضاً، دعا باشلار إلى تشكيل إستمولوجيا غير ديكارتية. وهذا لا يقلل من عظمة ديكارت، ولكنه يدل على أن هناك عناصر كثيرة من فلسفته قد ماتت، وأنه يستحسن بنا أن نقطع معها، ولكي ندفع بالعلم خطوة جديدة إلى الأمام. وهذه هي القطيعة بالمعنى الإيجابي للكلمة. فالقطيعة تصبح إجبارية عندما يتجمد التراث السابق ويصبح مهيمناً فقط عن طريق القوة والهيبة والعتالة الذاتية. وهذا هو قانون الأشياء، فلا يمكن أن يدمر الحال لأي فلسفة مهما كبرت وعظم شأن صاحبها. وهذا الكلام ينطبق على كبار الفلاسفة وفلسفاتهم. على أرسطو والأرسطوطاليسية، على ديكارت والديكارتية، على كانط والكانطية، على هيغل والهيغلية، على ماركس والماركسية، الخ...

هذا لا يعني بالطبع أن كل هذه الفلسفات قد ماتت ولم تعد تنفع في شيء. لا، أبداً كل ما نريد قوله هو أن الأشياء الإيجابية فيها قد فضمت وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من التراث الفكري للبشرية، بل وذهبت إلى درجة أنها فقدت هويتها الأصلية، ولم يعد يستطيع التعرف عليها إلا المختصون الكبار. ونضيف أيضاً بأن الواقع يفاجئنا دائماً بعناصر جديدة لم يكتشفها الفلاسفة السابقون، وهذا ما يدفع إلى ظهور فلسفات جديدة باستمرار. ولذلك فإن الذين ينفلقون كلياً داخل نظام فلسفي معين يحكمون على أنفسهم بالجمود والانقطاع عن حركة الحياة والفكر. ولهذا السبب ثار باشلار على فلاسفة عصره واتهمهم بالمثالية والتجريدية المنقطعة عن حركة العلم ونضض الواقع ودعا إلى تشكيل فلسفة «اللا» (فلسفة النفي)، أي الفلسفة التي تقول «لا» للوضع الزاهن باستمرار من أجل أن تكتشف شيئاً جديداً، أو تضيف شيئاً جديداً إلى ما سبق. إنها فلسفة النفي الإيجابي لا السلبي. ذلك أن فلسفة «النعم» والإذعان والقبول لا تؤدي إلى تحريك

استمرت في فلسفته، وإن يكن قد أصابها التحوير واتخذت منحى جديداً. كل ما يهمنا قوله هو أن البناء على تراكمات الماضي كما هي لا يمكن أن ينجح. البناء لا يكون إلا بعد التعزيل والتنظيف، أي بعد خوض الصراع مع الماضي، ومن خلال هذا الصراع بالذات تنبثق الحقيقة الجديدة. وهذا يتفق مع ما قاله باشلار، وإن بنضج أكبر ووضوح أكثر لدى هذا الأخير. ولا غرو في ذلك، فباشلار جاء بعد ثلاثمائة سنة من ديكارت، وبالتالي فإن العلم كان قد حقق تقدماً كبيراً أثناء كل تلك الفترة الطويلة وهكذا يستفيد الخلف من تجربة السلف عن طريق التأمل بالتجربة التاريخية المتراكمة واستخلاص الدروس والعبر فمثلاً يتفق باشلار مع ديكارت على الفكرة الأساسية القائلة بضرورة الفصل بين المعرفة المباشرة المتشككة عن طريق الحواس/والمعرفة العلمية المصنوعة صنعاً في المختبر كلاهما يلج على ضرورة الشك بحواسنا التي قد تخدعنا في أي لحظة وتوهمنا بأننا نعرف الأشياء ونحن في الواقع نجهلها. ومن المعلوم أن مؤسس العقلانية الأوروبية، رينيه ديكارت، نصب الشك كغريبال ينيغي أن تمر من خلاله كل الأفكار والآراء قبل أن نثبت صحتها. بل ودعانا إلى الشك في أقرب شيء إلينا وفي أعز ما لدينا لكي نمتحنه ونضعه على المحك ونخلصه من الشوائب التي قد تكون علقت به. لا ينيغي أن نؤمن بأي فكرة قبل أن نوضع على محك الشك والامتحان. وقد أراد ديكارت بذلك تحييد التراث الأرسطوطاليسي. فمن المعلوم أنه كان يكفي لأي إنسان في ذلك الوقت أن يستشهد بأرسطو لكي يصدق الناس كلامه دون أي امتحان. فهيبة التراث والأقدمين تفرض نفسها دون مناقشة وتستطيع أن تمرر حتى الأفكار الخاطئة والردية بمجرد أن تدفنها بطابعها. وهذا ما لم يعد ديكارت بقادر على قبوله. ولكن الفرق الأساسي بين باشلار وديكارت هو أن الأول لم يعد يستطيع أن يؤمن بوجود عقل أبدي أو خالد يتجاوز الزمان والمكان، كما كان يفعل ديكارت فالحقل أيضاً له تاريخ. وهو

الأشياء، ولا إلى التقدم. وحدهم «الفلاسفة المشاغبون» أو المزعجون الذين يعرفون كيف يقولون «لا» هم وحدهم الذين يؤدون إلى تقدم البشرية. كما دعا باشلار إلى تشكيل «عقلانية تطبيقية»، أي مستمدة من خلال البحث العلمي والتجريبي ذاته، لا مفروضة فرضاً من فوق بشكل مثالي وتجريدي كما كان يفعل فلاسفة عصره (أو معظمهم). لهذا السبب نجح باشلار في أن يكون ديكارت العصر الحديث أو كانط العصر الحديث لأنه قدم له النظرية المتلائمة مع تطور العلم في عصره. ففي كل مرة يقفز فيها العلم قفزة جديدة نحتاج إلى فلسفة جديدة. وكل فيلسوف لا يراعي تطور العلم أو لا يأخذ ذلك بعين الاعتبار يحكم على نفسه بالانقطاع عن حركة العصر ويهتس نفسه بنفسه. وقد فهم باشلار ذلك أكثر من أي شخص آخر. لقد فهم أن التفلسف بعد ظهور نظرية النسبية لأينشتاين أو نظرية الميكانيك الكمي والموجي وسبر أدق يقاقت المادة والنظرية الذرية لا يمكن أن يبقى كما كان عليه الحال سابقاً. فهنا حصلت قطيعة في مسار العلم، وبالتالي فيبنغي أن تحصل قطيعة موازية لها في مجال الفلسفة. وهذا ما فهمه كانط في وقته أيضاً عندما استنتج أهم النتائج المترتبة على أكبر حدث علمي في عصره: أي ظهور نظرية الجاذبية وميكانيك نيوتن.

### باشلار والقطيعة المعرفية الثانية

سوف أترك الكلام هنا لكبير علماء الإستيمولوجيا في فرنسا وأستاذ جميع الفلاسفة من فوكو إلى بورديو لكي يلخص لنا نظرية باشلار وإنجازاته. سوف أترك الكلام لجورج كانغيلم، تلميذ باشلار المباشر، والذي كان قد حل محله عام ١٩٥٥ كأستاذ لفلسفة العلوم في السوربون. بهذا الرجل محترم الآن من قبل كل علماء فرنسا، ليس فقط لسنه، فقد أوشك على التسعين عاماً بل ومات مؤخراً، وإنما لصراسته وروسوخه في العلم. (٥) ماذا يقول عن إستيمولوجية غاستون باشلار، أي فلسفته للعلوم؟ إنه يلخصها في المبادئ المحورية الثلاثة التالية.

١. الأولوية النظرية للخطأ: في البداية كان الخطأ لا الصح، في البداية كان الخطأ لا الحقيقة. بمعنى أن

الحقيقة لا تنبثق إلا في ختام صراعها مع الخطأ. الحقيقة ليست شيئاً مسبقاً أو معطى بشكل جاهز. بمعنى آخر أيضاً: عندما ننظر إلى الواقع الموضوعي نرى أن الحقيقة لا توجد بشكل منفصل عن الخطأ، وإنما هي مطموسة تحت ركام من الأخطاء، أو محاكاة بنسج من الأخطاء. وكل مهارتنا تكمن في كيفية محاكاة هذه الأخطاء أو مصارعتها وانتزاع الحقيقة من برائتها. وهذا يناقض التصور المثالي السائد الذي يعتقد بأن الحقيقة موجودة لوجودها في جهة/والأخطاء في الجهة الأخرى. ولهذا السبب يقول باشلار: لا يمكن تشكيل معرفة علمية صحيحة إلا على أنقاض المعرفة الخاطئة. وهذا أكبر دليل على مدى شراسة الصراع ضد الخطأ من أجل التوصل إلى الحقيقة. فالحقيقة تنتزع انتزاعاً من خلال الصراع مع الواقع ولا تقدم لنا كهدية على طبق من ذهب.

### الحقيقة

### هي خطأ

### مصنوع

٢. تبخيس المعرفة الناتجة عن طريق الحواس أو الحدس: هذه المعرفة تفيد في شيء واحد فقط: هو أنه ينبغي تدميرها. فالمعرفة العلمية ليست حدسية أو عفوية، وإنما هي مبلورة، ومصنوعة صنفاً من خلال التجربة والممارسة واستخدام آلات القياس العلمي. هذه هي المعرفة الوحيدة التي يمكن أن نثق بها. هذا لا يعني أن الحدس ليس مفيداً في بعض الحالات، ولكن لا يمكن الركوز إليه إن الحدس لا يشكل إلا المرحلة الأولى التي ينبغي التخلي عنها لاحقاً

٣. لا يمكن أن نفهم الواقع إلا من خلال الواقع ذاته بمعنى أنه ينبغي أن نغطي حق الكلام للواقع أولاً، لا أن نسقط عليه أحلامنا وأمانينا. وعندئذ نفهم الضرورة الكامنة في أحشاء الواقع. ولأن المغامرين والدجالين والديكتوشيتيين لا يفهمون ذلك أو لا يعبأون به فإنهم يخطئون في فهم الواقع وتكتسر رؤوسهم على صفرته الصلبة. الواقع لا يعطي نفس بسهولة، ولا يتحرك طبقاً لرغائنا وأمانينا. الواقع يتحرك طبقاً لمنطقه الخاص وقوانينه الداخلية. وينبغي أن نتعامل معه على هذا الأساس لكيلا نصاب بخيبة أمل كبيرة فيما بعد. هذا لا يعني بالطبع أن تغيير الواقع أمر مستحيل، أو أننا

عاجزون عن فعل أي شيء. لا هذا يعني أن التغيير يتم بعد فهم بنية الواقع وإمكانياته. والمغفرون الحقيقيون هم الذين يعرفون أن يتعاملوا مع الواقع ضمن إمكانياته، فلا يحاولون كسره أو القفز عليه أو استعجاله أو حتى الغاءه إنهم أولئك الذين يكتشفون قوانين الواقع ومدى ثقله وعطالته الذاتية قبل أن يحاولوا تغييره.

لكي نفسر هذه المبادئ الإستمولوجية الثلاثة أو نتوسع فيها قليلا سوف نقول ما يلي: إن هدف العلم هو طرد الخطأ والحلول محل الجهل. هذا شيء متفق عليه ويكاد يعتبر تحصيل حاصل. ولكن معظم الفلاسفة قبل باشلار كانوا يعتبرون الخطأ بمثابة حدث عارض يؤسف له، ليس إلا... أما باشلار -وهنا تكمن خصوصيته- فيعتبر أن الخطأ شيء أساسي. وأن الروح البشرية هي مصدر ثري للأخطاء، وأن للخطأ وظيفة إيجابية وليس فقط سلبية كما كانت تتوهم النظرية المثالية والتجريدية. بمعنى أنه يلعب دورا إيجابيا في توليد المعرفة وكذلك الجهل، فهو بحسب منظور باشلار، لا يعبر عن نقص أو انعدام للمعرفة بقدر ما يمثل الأرضية التي بدء منها تصبح المعرفة ممكنة. في البداية كانت الأخطاء، في البداية كان الجهل، ثم يجيء نور المعرفة لكي يبدد غياهب الجهر والأخطاء. ثم تترامم الأخطاء والجهل في مرحلة لاحقة ونحتاج إلى تبديدها من جديد. وهكذا دواليك بهذا المعنى يمكن التحدث عن جدلية الصح/والخطأ. الجهل/والعلم، النور/والظلام. فكلما تراكم الجهل في فترة ما وعربد إلى درجة كبيرة ولم يعد احتمالا ينبثق العلم كرد فعل ضد الجهل كما ينبثق النور من رحم الظلام. إن العلم يتمثل في إحداث القطيعة مع المفاهيم السابقة التي لم تعد صالحة أو التي علاها الغبار. إنه يحدث القطيعة معها عن طريق المماحكة الجدالية والصراع الداخلي والجدل الديالكتيكي ولهذا السبب ركز باشلار أكثر من غيره على الرفض بصفته موقفا أساسيا يتسم به العلماء الحقيقيون. أفصد رفض الأخطاء الشائعة والنظريات الباطلة ولكن المسيطرة بحكم العطالة الذاتية وتكريس الزمن. ولهذا السبب ألف كتابا كاملا بعنوان «فلسفة اللا» كما قلنا، أي فلسفة

الرفض والاحتجاج والمماحكة الجدالية والنقاش الحاد الذي لا يسامح. فضع طريق هذه المنهجية الاحتجاجية والجدالية ضد ما هو سائد تنبثق الحقيقة بوضاء ناصعة. الحقيقة تتطلب منا دفع الثمن، وأحيانا دفعه بشكل باهظ: «ولابد دون الشهد من إبر النخل» كما يقول الشاعر العربي. هذا هو تصور باشلار للحقيقة والعلم. إنه تصور عملي وتجريبي، ملموس ومحسوس. إنه التصور الناتج عن ممارسة العلم فعليا، وليس عن طريق التخضير التجريدي في الفراغ كما يفعل الأيديولوجيون الذين يلقون الكلام على عواهنه. وقد كان باشلار يمارس العلم فعليا وعمليا في المختبر (علم الفيزياء والكيمياء)، وبعدئذ يسمح لنفسه بأن ينظر ويبلور المبادئ الإستمولوجية، ولكن ليس قبل ذلك. ولهذا السبب نجت منهجية ولاقت رواجاً في كافة المجالات العلمية الأخرى، ومن بينها العلوم الإنسانية

ثم يقول باشلار بأن الواقع لا يوجد قبل العلم، ولا خارج العلم. فالواقع العادي المباشر الذي نراه أمام أعيننا وتلمسه بأيدينا ليس هو الواقع الحقيقي أو العلمي. الواقع الحقيقي هو ذلك الذي يشكله العلم أو يصوغه العلم في المختبر ويستنتج قوانينه ولا يمكن القبض على الواقع كلياً أو تفسيره بحدافه، أي بشكل نهائي مرة واحدة وإلى الأبد. لا يمكن استنفاد الواقع أبداً. وإنما يمكن الاقتراب منه أو تشكيل معرفة تقريبية عنه. ولهذا السبب ألف باشلار كتابا بعنوان «مقالة حول المعرفة التقريبية»، أي من أجل معرفة تقريبية للواقع. فالواقع لا يمكن استنفاده كلياً عن طريق أي نظرية أو أي فلسفة مهما عظمت، ولهذا السبب تتوالى النظريات العلمية عن الواقع وراء بعضها البعض. وكل نظرية تقدم لنا فكرة جديدة عن الواقع، أو تدقق النظرية السابقة وتجعلها أقرب إلى الحقيقة العلمية. وهكذا يظل العلم مفتوحاً إلى ما لا نهاية، أي ما دامت البشرية على قيد الحياة. ولهذا السبب تتوالى الاختراعات والاكتشافات العلمية دون انقطاع. وفي كل مرة تقترب مسافة أكبر من حقيقة الواقع وتفسير الواقع (أو تفسير المادة والذرة وجوهر

الكون). ولو كان استنفاد الواقع ممكناً لاستنفدت فلسفة ارسطو من قبل، أو فلسفة ديكرارت، أو كانط، أو هيجل... ولهذا السبب يقول باشلار بأن الحقيقة هي خطأ مصحح باستمرار. ولهذا السبب ينص على المبدأ الاستيمولوجي الأساسي التالي: تنبغي العودة النقدية على الذات في كل مرة تقطع فيها الذات مساراً معرفياً معيناً. وهنا يكمن الفرق بين الباحث العلمي/ والفيلسوف الأيديولوجي. فالباحث العلمي ما أن يقطع مسافة معينة في بحثه حتى يتوقف قليلاً ويفكر في العودة على أعقابها لكي يلقي نظرة استرجاعية على ما فعله فيصحيح الخطأ إذا كان قد أخطأ أو يدقق بعض الصياغات والأفكار التي قد تكون بقيت عمومية عامضة. إنه لا ينجب من الاعتراف بنقصه أو بخطئه على عكس الأيديولوجي الذي يكتفي بالنص على أحكامه القطعية دون أي مناقشة أو قبول بالأخذ والرد. وهذه العودة الاستيمولوجية على الذات هي التي تؤدي إلى تقدم الفكر والبحث العلمي. إنها تعبر عن مرونة عقلية أو ذهنية ممتازة لقد استغرب الكثيرون كيف يمكن لرجل عقلائي مثل باشلار أن يضع مشروعه العلمي والاستيمولوجي تحت راية التحليل النفسي، ولكنهم لم يفهموا أن نظرة باشلار للعقلانية تختلف عن نظرة عصر التنوير والفلسفة الوضعية. فهذه النظرة التي شغلت القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت متفائلة أكثر من اللزوم، وكانت تعتقد أن العقل مفصول كلياً عن اللاعقل، أو أنه سيقضي كلياً على قوى الوهم والخيال والأخطاء عن طريق تقديم المستمسك ولكن ميزة باشلار هو أنه اكتشف العلاقة الجدلية بين العقل/واللاعقل، بين الحقيقة/ والخطأ. وأدرك لأول مرة -ربما بعد نيتشه وفرويد- أن الخيال ليس ضاراً إلى مثل هذا الحد. وأن العقل الوضعي يخطئ إذ يريد القضاء عليه تماماً. متراكبته النفسية مشكلة من العقل/والخيال، من الوعي/واللاوعي، وسوف يظل الخيال أو الحلم مصدراً ثراً للحدوس الكبرى والأخطاء الكبرى والاكتشافات العلمية أيضاً. لقد فهم باشلار أن في أعماقنا نبعا غزيراً لا ينضب لتوليد الأخطاء والصور الخيالية الكبرى والوهم المصحح. وفهم أيضاً أن الخطأ ليس دليلاً على

الضعف وإنما على القوة. وكذلك الأمر فيما يخص الأحلام والأوهام فهي ليست دخاناً وإنما نار. بمعنى آخر فإن باشلار لا يوافق على المشروع الوضعي الذي كان يريد أن يقضي على الخيال قضاءً مبرماً، والذي ولد حضارة الغرب التكنولوجية، ولكنه أدى أيضاً إلى توليد عقلانية أدواتية وحسابية باردة لا ترحم. إنه العقل المفرغ من نبض الوجدان والخيال والهم الإنساني. إنه عقل الربح والخسارة، عقل الشركات الكبرى والرأسمالية الشرهة التي لا ترحم. وباشلار يريد أن يعيد للإنسان توازنه عن طريق الاعتراف ببعديه الأساسيين: بعد العقل/وبعد الخيال، بعد المادة/وبعد الروح. وأما الوضعية فتريد أن تختزل الإنسان إلى مجرد عقل ومادة وحسابات باردة وأرقام مصرفية ليس إلا. وقد أصبح يرى فيها خطراً على حضارته ومستقبله. وهذه هي العقلانية الأدواتية والانتهازية التي أدانها نقاد الحداثة من مدرسة فرانكفورت إلى بورغن هابرماس مروراً بميشيل فوكو (كل على طريقته الخاصة بالطبع، ومع الأخذ بعين الاعتبار ذلك الخلاف الكبير بين هابرماس وفوكو فيما يخص تقييم الحداثة). بل ويمكن القول بأن نقدهما قد ابتدأ على يد ماركس ونيتشه وفرويد. فالحضارة التي لا تقيم التوافق بين العقل/والقلب، أو بين المادة/والروح تظل حضارة ناقصة وعرجاء...

#### الهوامش

- ١- كان كبير مؤرخي الفلسفة في فرنسا هنري غوهبي قد كرس كتاباً كاملاً لدراسة هذه المسألة لدى ديكرارت واعتقد أنه ألقي إهداء مبررة على شخصيته وكيفية تشكل العقيدة الفلسفية انظر المرجع التالي مقالات حول ديكرارت، باريس، ١٩٧٢.
- ٢- انظر كتاب بول هازار أزمة الوعي الأوروبي، باريس، ١٩٤٥.
- Paul Hazard La crise de la conscience européenne Paris. 1935
- ٣- حول أحلام ديكرارت الثلاثة الشهيرة سجل القارئ إلى المرجع التالي لحاكم ماريتاين حلم ديكرارت باريس، ١٩٣٢.
- Jacques MARITAIN Le songe de Descartes Paris 1932
- ٤- كان الشاعر بول ماليري قد اغتار هذا المقطع وما تلاه باعتباره إحدى المصاحبات الخالدة التي كتبها ريميه ديكرارت انظر Paul Valéry Les pages immortelles de Descartes Paris 1941
- ٥- وما تلاها
- ٥- للمزيد من الإطلاع على رأي كانط في علم فيلسوف أستاذ باشلار سجل القارئ إلى المرجع التالي لبيير بونديو مهمة عالم الاجتماع، باريس، ١٩٦٨-١٩٦٩
- P Bourdieu Le metier du sociologue Paris 1968 p 119-124
- ٦- فيما يخص المسألة التي جرت بين الفيلسوف الألماني هابرماس والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو حول الحداثة والعقلانية الغربية سجل القارئ إلى المرجع التالي لديفيد هيربون ميشيل فوكو ومعاصره، عالمبار، ١٩٩٢.

Dider Erbon Michel Foucault et ses contemporains Gallimard 1993

## تناقضات التأسيس الأسطوي

### لمفهوم الاستبداد الآسيوي

حسين الهنداوي \*

«البرابرة بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولا للعبودية، والآسيويون أكثر من الأوروبيين. إذ يحتلمون السلطة الاستبدادية دونما احتجاج، لهذا السبب إذا، فإن أنظمة البرابرة طغيانية، الا انها أكثر استقرارا بفعل كونها وراثية وخاضعة للاعراف».(١) هذا النص المأخوذ من كتابه «السياسة» يجعل من مؤلفه الفيلسوف الاغريقي ارسطو طاليس (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الاب الاول لمفهوم «الاستبداد الآسيوي» بسبب مقارنته الصريحة هنا، ما بين العبودية وآسيا في مجال السياسة، لاسيما في غياب أي نص أو تصور آخر، في كل تاريخ الفكر السياسي السابق عليه، يؤسس علاقة سببية بين «الاستبداد» والجغرافيا، الآسيوية أو غير الآسيوية، أي بين الظواهر السياسية وخصائص الطبيعة بشكل عام، رغم أننا لا نستبعد كليا أن يكون أرسطو استلهم عنصرا أو آخر من عناصر هذه المقاربة من مؤلفين قبله، خاصة ونحن نعرف أنه اطلع على معظم كتابات المفكرين والمؤرخين الاغريق الذين سبقوه أو عاصروه، كما استقى معلومات كثيرة من أقوال الخطباء والسياسيين وحتى من الرحالة والسائحين الذين زاروا آسيا ومنهم كاريان سكيلاكس كارياندا الذي يذكره بنفسه في كتابه أعلاه.

\* باحث وأكاديمي في مجال الفلسفة يقيم في لندن

وتتميز أبوة أرسطو لمفهوم الاستبداد الآسيوي بوجود ما يوحى بأنه يؤسسه على أرضية عقلانية، يبرر عنها ما يمكن اعتباره جنين «نظرية مناج» تسمح بالاستنتاج ضمنيا بأنه يفترض فعلا وجود علاقة «طبيعية» بين الهيلينيين أو الأوروبيين والديمقراطية، تقابلها علاقة «طبيعية» كذلك بين الآسيويين والاستبداد، عندما يقول لنا في كتاب «السياسة» نفسه «إن سكان الاقاليم الباردة، أي الأوروبية، شجاعان، ولذا فهم يعيشون احرارا الى حد ما، لكنهم غير منظمين في دولة وغير مؤهلين لقيادة جيرانهم، أما سكان آسيا فهم بالمقابل أنكباء ودهاة الا انهم خلو من الشجاعة ولذا فهم يعيشون في الخضوع أي العبودية وأما العرق الهليني الذي يقطن منطقة متوسطة، فإنه يمتلك ميزتي الجماعتين السابقتين، أي أنه شجاع وذكي بالفعل وفي الوقت نفسه، ولهذا فإنه يعيش حياة حرة في ظل أفضل المؤسسات السياسية، وهو قادر على قيادة جميع الشعوب مهما ضعفت نظما السياسية» (٢).

لن نشاق هنا حقيقة أن هذا المنظور هو الأكثر غرابة بين تناقضات المعلم الأول. وهذا ليس فقط بسبب افتقاره المدهش لأي محتوى فلسفي مهما كان شبيها مقابل طابعه المفرق في العيقلية قبل ولادة هذا المصطلح بنحو ألفي عام، انما اضافة الى ذلك لانتقائته الاعتباطية وتورمه القومي في آن. والحال ان اجتماع كل هذا دفعة واحدة في المنظور أعلاه يجعله محض رطانة لا نجد لها مثيلا في كافة نصوص أرسطو الذي أظهر حرصا مشابها على عدم التناقض مع العقلانية المنهجية العسكرة التي سعى الى التماهي معها حتى شكلها، والتي اعتمدت عموما، لا على الشفافية العالية والخيال الخصب والمتسامي كما لدى عند افلاطون، بل على الملاحظة المنطلقة من الوقائع الفطرية المعروفة مباشرة أو التاريخية الى هذا الحد أو ذلك. فهذه الوقائع الملموسة هي ما اهتم أرسطو بعرفته في المقام الاول وقبل الانطلاق صعودا باتجاه التجريد، وأعلى درجات التجريد أحيانا.

### كتاب «السياسة، واحتمالات الانتحار

وفي الواقع، لا نستبعد ان تكون عبارات أرسطو اعلاه، وربما قسم مهم وكبير من كتاب «السياسة»، محض تلفيق منخل صنعته ريشة مؤلفين اغريقي أو رومان أو أوروبيين لاحقين لاسباب سياسية أو ايديولوجية خاصة. ويدعم استنتاجنا هنا ثبوت ان هذا الكتاب، بسبب التكرار أحيانا أو التباين أو التناقض بين

نصوبه ذاتها أحيانا أخرى، ليس مؤلفا واحدا في الاصل، انما هو مجموعة نصوص رصفت الى بعضها ونسبت الى أرسطو بعد رحيله بزمان طويل. وشكل الكتاب هذا، دفع عددا من مؤرخي الفلسفة في الغرب الى الكلام بصيغة الجمع عن الكتاب في اشارة الى اضطراب بل غياب الوحدة البنوية بين أجزائه أو فصوله الحالية. أضف الى ذلك ثبوت ان كافة العناوين الداخلية واقتراحات وخاتمات فصول كتاب «السياسة» لم يضعها أرسطو اذا افترضنا انه مؤلفه الفعلي، انما اضافها في وقت متأخر جدا إما تلاميذه أو المترجمون والناشرون الذين من المؤكد لدينا الآن انهم اجروا تنقيحات كبيرة على النص الاصلي المفترض للكتاب. ومن الضروري التذكير هنا بأن التقليد، الحديث تماما، باحترام حرفية النص الاصلي عند النشر، كان مجهولا في الغرب أيضا لدى المترجمين أو الناشرين وحتى الخطاطين الذين، في الازمة القديمة ولغاية نهاية القرنين الوسطي، لم يكونوا يترددون في اضافة ملاحظاتهم وتفسيراتهم الى المتن الاصلي للنص دون الاشارة الى ذلك عادة.

لكن هل هناك نص أصلي ما فعلا لهذا الكتاب؟ أي هل من المحتمل ان يكون برمه أو بمعظمه منخولا؟

قد نتطرق بدفع المشكلة الى هذا الحد عبر هذا السؤال، بيد أن التطرف يظل بذاته مشروعا نظرا لأن احتمال ان يكون الكتاب مجرد تجميع لكراسات تلاميذ ذلك الفيلسوف الاغريقي القديم متعلقة بالسياسة يظل قائما الامر الذي يحل مشكلة أصالة الكتاب جذريا بالغائها. وعلى العموم فإن العثور على هذا الكتاب المنسوب لارسطو لم يتم الا في نهاية القرن الرابع عشر كما لم يعثر عليه بلغته الاصلية، انما بترجمة لاتينية قام بها غيوم دو مورديك في القرن الثالث عشر عن أصل اغريقي ما يزال مفقودا.

ومما يعقد هذه المشكلة اننا لا نمتلك حول كتاب «السياسة» أي شروح اغريقية قديمة تعود الى ما قبل التاريخ الميلادي والاعتد من كل هذا ان مؤرخي ومترجمي الفلسفة العرب لم يأتوا على ذكر هذا الكتاب مما يفقدنا لاداة ثمينة في التيقن من وجوده فعلا لاسيما وانهم ترجموا، اضافة الى عدد مهم من كتب أرسطو كتاب «الجمهورية» لافلاطون وتأثروا به واعادوا له شروحا كما فعل ابن رشد مثلا.

وفي كل الاحوال، واذا ليس أمامنا الآن سوى افتراض صحة نسبة الكتاب الى أرسطو، فإن القول بأن الشعب الهليني «قادر على

خلقت ليمتلكها الرجل، وهكذا لا قيمة أيضا لقوله، هو الهيليني  
الآغريقي. إن ماهية الشعب الآغريقي هو أنه وحده «الشعب الحر  
طبعاً» والشجاع والذكى في نفس الوقت وكل ما عداه من شعوب  
وجماعات بشرية، وليس الآسيويون وحدهم، برابرة وعبيدا.  
بالمقابل، من الضروري التذكير هنا أن مفهوم «العبودية»  
(سيرفيتود) لدى هذا الفيلسوف القديم لا يعني معرفياً: «الرق»  
(اسكلافاج) كما أصبح معمولها بعد ألفي سنة عندما انتقلت  
الزراعة التفوقية الأوروبية البيضاء من مرحلتها العنصرية  
الدوجمانية إلى مرحلتها «العلمية» المقترنة بازدهار تجارة  
العبيد والتي اعتبرت أن بعض أجزاء الإنسانية، وسكان أفريقيا  
السوداء خاصة، «أدنى مرتبة من البشر» بسبب أنوفهم المفلطحة  
وشغافهم المفلطحة أو غيرها من المسامك كما شاع لدى عدد من  
الكتاب الغربيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر إنما هي  
لدى أرسطو، ويتوافق عميق مع جدلية علاقة السيد والتابع  
الشهيرة، تعني الوصاية، وربما المطلقة، إلا أنها الوصاية الأبوية  
على الدولة وأفرادها، وهي حالة لا تختلف نوعياً إنما كمياً فقط  
عن الوصاية الأبوية على الأسرة التي هي أسبق الجماعات إلى  
الظهور بنظره

وهذا يعني أن العبودية هي، على صعيد، حالة ذهنية حادثة  
وليست حالة طبيعية أو فسلجية، وهي على صعيد آخر حالة  
ديناميكية وليست سكونية وبالتالي فهي قابلة لإنتاج نقضها  
(أي الحرية) لديه. وهذه الفكرة مهمة جداً نظراً لأن أرسطو ألح  
على مفهوم الأصل العائلي للدولة، وعلى أن الأسرة هي الدولة  
«بالقوة» أو «بذاتها» أي أنها نواة الدولة برغم أن الدولة لا تكون  
«بالفعل» أو «أفاتها» إلا باجتماع عدد من الأسر لتأمين حياة  
منظمة ومثلى مادياً وإخلاقياً باعتبار أن هذه الغاية هي الغلة  
الغائية للدولة تصديداً

ونلاحظ، من جهة أخرى، أن مفردتي «ملك» و«مستبد» تترادفان  
إلى حد كبير في لغته السياسية حيث يؤكد بوضوح أن النظام  
الاستبدادي ينتمي إلى نوع الأنظمة الملكية الذي يكون الحاكم  
فيه فرداً يحكم بشكل مطلق إنما في عدد من المجالات وبموجب  
قوانين محددة أو موروثة. فالأنظمة الملكية ليست طغيانية  
بالضرورة بحكم أنها قد تكون خاضعة لقوانين وبحكم أن الملك  
فيها قد يكون منتخباً وهذا حتى في آسيا، وأرسطو يعرف بل كتب  
بالعرف الواحد أن السلطة في آسيا «ملكية خاضعة لقوانين  
وراثية عموماً كما أن بعض الشعوب من البرابرة تنتخب أحياناً

قيادة جميع الشعوب» هو مجرد فسفسطة أيديولوجية تتضاد مع  
الحقائق الفلسفية من جهة ومع الحقائق التاريخية أيضاً. وهي  
هنا فسفسطة مجابية لأن أرسطو لا يفعل سوى إجتراح تصورات  
شعبية باهتة خلقتها الأمة الآغريقية عن نفسها لنفسها خلال  
الحرب مع «البرابرة» ومع القرص خاصة مغاها الزعم بأنها  
الأمة البطلة والحررة الوحيدة. والأدهى من هذا، ويؤكد، هو أن  
أرسطو يخبرنا بنفسه، في كتاب «السياسة»، بأن مصدر فكرته  
تلك، ليس إلا الهولكلور الآغريقي السابق مستشهداً بأهروجة  
للشاعر الغنائي أوريبيد يقول فيها «الهيلينيون جديرون بقيادة  
البرابرة» (٣)

ولا يدهش استنتاجنا هذا أن أرسطو يصير على عقلنة مصادقية  
مفهومه الخاص عن «تفوق» الهيلينيين على الشعوب الأخرى عبر  
إعطائه طابع الضرورة العقلية لمنطقها، معتبر إياه أمراً تفرضه  
طبيعة الأشياء ذاتها على أساس أن «الطبيعة لا تصنع شيئاً  
عشياً» (٤) وبالتالي، كما أن الإنسان ككائن اجتماعي بطبعه  
ينقسم في العائلة إلى أسياد أحرار بطبيعتهم (الذكور) وأرقاء  
بطبيعتهم (الأنثى والعبيد). وكما أن المجتمع الواحد ينقسم إلى  
أسياد أحرار بطبيعتهم (الحكام) وعبيد بطبيعتهم (الحكومون)،  
فإن الشعوب تنقسم بدورها إلى شعوب تولد للعبودية بطبيعتها  
(الآسيويون) وشعوب تولد للحرية بطبيعتها (الأوروبيون) وعلى  
رأس هذه الأخيرة، ورأس البشرية جمعاء، يقف الشعب الآغريقي  
باعتباره، «بطبيعته» أيضاً، الشعب السيد والحر الأعلى الوحيد  
فارسطو الذي سيعرف بالمعلم الأول كان أيضاً وارث ذلك  
التقسيم الجامد الذي يرى أن كل ما هو غير آغريقي بربري، وكل  
ما هو بربري ينتمي إلى فئة متدنية من البشر تنقصها  
«طبيعتها» الخصال اليونانية وإبرزها الحكمة والأثزان. صحيح  
أن هذا التقسيم للبشرية ليس بالامر الذي لا يقول الجدل بالنسبة  
له ما دام الإنسان كائنسان لديه هو حيوان سياسي بالطبع، إلا أن  
الميكانيكية الصارخة التي يستسلم لها تحل فكرته القائلة بأن  
الآسيويين أكثر من الأوروبيين «خضوعاً للعبودية بطبيعتهم»،  
وكالعديد من أفكاره في مجالات أخرى، بلا قيمة فلسفية أو  
اجتماعية أو تاريخية تذكر.

كما بدون قيمة فلسفية قطعاً قول أرسطو، السيد ومالك العبيد  
نفسه، أن للرق نظام عقلائي بذاته يزعم أن من قوانين الوجود أن  
ينقسم الناس إلى «من هم أحرار طبعاً ومن هم عبيد طبعاً»، أو  
قوله هو الذكر الفحل، أن الأنثى أو المرأة مجرد «آلة منزلية طبعاً»



ملكها المطلق» (٥) لكن الاستبداد بنظره يمثل في الجوهر انحرافا خطيرا عن النظام الملكي، نظرا لان الملك في هذه الأنظمة الملكية المنحرفة يستحوذ على مطلق السيادة والسلطة وفي كل المجالات مما يلغي أهمية القوانين حتى اذا وجدت.

هذان الاستدكاران يؤكدان، انا اقتضى الأمر، اننا غير متعجلين للتجني على ارسطو بتحميله، واعيا، مسؤولية تأسيس «نظرية» تقول بوجود «علاقة طبيعية» بين الاستبداد وآسيا، خاصة وان البعض من المتخصصين ذهب أبعد من ذلك، ناقلا الاستنتاج أعلاه من مرحلته كافتراض، مشروع تماما، الى طرحه كيقين قاطع هذه المرة، كما نجد ذلك لدى عدد من الكتاب من بينهم مؤرخا بهري اندرسون في «اصول دولة الحكم المطلق» (١٩٧٩) حيث التأكيد القاطع بأن ارسطو نسب الاستبداد بشكل محدد الى آسيا (٦).

كما لم ينبه الى الشرق اطلاقا، لذلك لا نجد هنا أي جدوى في مناقشة مؤلف عربي محاصر، استاذ الفلسفة المصري امام عبدالفتاح امام، الذي يفاجئنا بدفع التبسيط الى أقصى حدوده زاعما أن ارسطو نطق حرفيا بالتامهي ليس فقط بين الاستبداد وآسيا انما بين «الاستبداد والشرق» هذه المرة، عندما كتب في مؤلفه الهام «الطاغية»، ان ارسطو قال في كتاب «السياسة»، «ينتمش الطغيان بمعناه الدقيق في الطغيان الشرقي، حيث نجد لدى الشعوب الآسيوية- على خلاف الشعوب الأوروبية- طبيعة العبيد، وهي لهذا تتحمل حكم الطغاة بغیر شكوى او تدمير...» (٧). والحال ان ارسطو لم يربط بين الاستبداد او الطغيان وبين الشرق صراحة او ضمنا ابدا، كما لا يوجد لديه أي استطراد يمكن ان يسمح بذلك الربط، لانه ببساطة، لم يذكر كلمة «الشرق» ولا مرة واحدة في كل كتاب «السياسة» كما يمكن التأكد من ذلك بيسر وايضا لم يقل ارسطو بقتات «نجد لدى الشعوب الآسيوية- على خلاف الشعوب الأوروبية- طبيعة العبيد» بل قال «البرابرة بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولاً للعبودية، والآسيويين أكثر من الأوروبيين»، والفرق صارخ بالطبع بين الفكرتين الى درجة يمكننا الزعم معها بانهما متضادتان جذريا اذا فهمناهما كما ينبغي، أي كفكرتين في الفلسفة السياسية. ذلك لان العبودية «الطبع» حالة سكونية بشكل مطلق بينما قبولها أكثر او اقل يجعلها استعدادا موضوعيا، متحركا ونظريا، وبالتالي يمكن أن ينقلب الى نقيضه بفعل جدليته الداخلية الأكيدة، مصيرا تلك الحالة إما عبودية «بالفعل» أو حرية «بالفعل».

ويرأينا فان جملة ارسطو أعلاه لا تسمح بذاتها باستنتاج وجود نظرية حول «الاستبداد الآسيوي» لديه تماثل من حيث تماسك البنية نظرية بولانيجه او مونتسكيو او هيغل في هذا الشأن كما سئري، وذلك لسببين على الاقل. الاول هو اننا لا نجد لدى ارسطو أي تطويرات أخرى بشأن هذا المفهوم لا في كتاب «السياسة» ولا في غيره من كتاباته الأخرى حيث لم ترد كلمات من نوع آسيا والآسيويين وفارس وبابل ومصر والهند الا بشكل نادر جدا وعابرة تماما مما يؤكد جهل ارسطو المفجع بالاحوال الآسيوية وهو ما يعترف به في أكثر من موضع من كتاباته. وكذلك الأمر بالنسبة لأوروبا غير الهلينية في الواقع. وهو جهل لا يقتصر على ارسطو انما يشكل كافة المفكرين والمؤرخين الاغريق القدماء الذين لم يكونوا يقصدون بعبارة «الشرق» في كتاباتهم الا شرقهم المباشر وهو الجزر الآسيوية من بحر ايجة حصارا.

أما السبب الثاني، والأهم ربما، هو ان الفيلسوف الاغريقي الشهير ينقض بنفسه ضمنا مفهوم «الاستبداد الآسيوي»، ما دام أكد، وبأسباب كثيرة، ان أوروبا ولا سيما بلاد الاغريق عرفت كافة أنواع الأنظمة الاستبدادية الطغيانية الرئيسية التي يتناولها ببعض التحليل في كتابه المذكور ونقصد بها الملكية الوراثية المطلقة، والملكية العسكرية، والظلم الفردي وايضا ما يسميه «حكم العامة» ونسميه بالديموقراطية. جنين الاستبداد الشمولي او التوتاليتاري الشعبي الحديث، ففي كافة مداخلاته حول هذه الأنظمة لم نعثر على أي شيء يسمح بالاستدلال على ان ارسطو ينسب الاستبداد الى آسيا «بشكل محدد».

بلا ريب، انه صريح هنا في الاعتقاد بان الآسيويين أكثر من الأوروبيين قبولاً للعبودية «بطبيعتهم». كما انه يذهب خطوة أبعد من ذلك عندما يحدد بعض الخصائص التي يعتبرها جوهرية في الملكيات الآسيوية المطلقة، وأهمها طابعها التقليدي وأحوالها المستقرة لأمد الطويلة وكونها وراثية وحكومة بالاعراف المتوارثة وطيغانية قاطبة. بيد أن يقينه الآخر، الذي يهمله المؤرخون الغربيون عادة، والقائل صراحة بان البرابرة، كل البرابرة وليس الآسيويين وحدهم انما الأوروبيون أيضا، هم «بطبيعتهم أكثر من الاغريق قبولاً للعبودية» وخاضعين لنفس النمط من الأنظمة. يلغي بذاته ميكانيكية الترابط لديه بين العبودية وآسيا نظرا لان الأوروبيين من سكان المناطق الباردة هم أيضا بنظره و«بطبيعتهم» أكثر من الاغريق قبولاً للعبودية. كما ان مفهومي «الآسيويين أكثر من الأوروبيين» و«الأوروبيين

أكثر من الاغريق» في قبول العبودية لا يعنيان بداهة ان الاغريق والاروبيين في تضاد مطلق مع العبودية بطبيعتهم، انما يعنيان انهم «أقل خضوعا» من الآسيويين لها وحسب كما تفيد بذلك كلمات أرسطو نفسها

خلاصة القول إذن، ليس هناك أي دليل على أن أرسطو خص الطبيعة الجغرافية بمكانة حاسمة في وجود ظاهرة الانظمة الاستبدادية الطغيانية لدى ما يسميه الشعوب «البرابرة». مما قد يسمح بالقول ان هناك ما يمكن تسميته بنظرية أرسطية حول «الاستبداد الشرقي». انما، وانساجما مع نظريته الفلسفية حول الوجود، يعيد أرسطو كل شيء في هذا المجال الى المرحلة التي وصلتها «بطبيعتهم» البشرية في صعودها الى الكمال الذي هو استمداد ديناميكي مفتوح. ذلك لأن الدولة في نظره تنتمي اطلاقا الى الكائنات الطبيعية وأن الانسان بطبعه حيوان سياسي، ومن هو خارج الدولة، هو بفعل طبيعته، وليس لأي سبب طارئ أو خارجي عليها، أما كائن أدنى من الانسان (كالمحور والنبات والجماد) أو أعلى من الانسان (كالألهة)، وفي الحالتين ومثلهما تطبق عليهما كلمات هوميروس، بلا نسب، وبلا قانون، وبلا بيت». (٨)، أي ليس انما ذلك بلا دولة.

فنظريته حول «طبيعة الدولة» وطبيعة المستوى الذي تحققة، وليس نظرية مزموعة عن «طبيعة المناخ»، هي مصدر فكرة أرسطو بوجود علاقة «طبيعية» بين الاوروبيين والديمقراطية بين الآسيويين والاستبداد، ما دام الهيلينيون أنفسهم والاسباطيون أيضا خضوعوا في وقت أو آخر للانظمة الطغيانية، أعلى أشكال الاستبداد، برغم انهم «بطبيعتهم» أقل خضوعا للعبودية انا صدقا أرسطو، ويدعم هذا الاستنتاج ان كافة أفكاره المتعلقة بالنظام الاستبدادي مستخلصة من تأملاته في أنظمة اغريقية حصرا يذكرها بالاسم من بينها طغيان اورتاغوراس واسرته التي حكمت في سبيون مائة عام متوالية، وسبولودس (٣٠ عاما) وبرياندر (٤٠ عاما) في كورنتا، وبهزسرتا طاغية اثينا وسلالته (٢٥ عاما)، ومثلهم كاريولوس في سبارطة، ودنيس وهيارون وجليون في سراقوسا، وتراسيهيول في ميله... الخ. بالمقابل لا نكاد نعر بشأن الانظمة الآسيوية على أي تحليل مهم، بل أي ذكر، باستثناء فكرتين أو ثلاث عابرة وغير وافقة تفيد ادعائا بأن سكان مصر، ورغم أن البعض يعتبرهم من أقدم البشر، كانوا يفتقرون الى القوانين والتنظيم السياسي» باستثناء نظام تقسيم المجتمع الى فئات والذي ادخله ملكهم

سيسوستريس (٩). فجمعا تفيد الأخرى، بأن الاثيوبيين كانوا يوزعون المناصب الادارية على من هم الأطول قاما أو الأجل بينهم على اساس أن طوال القامة أو الجميلين بينهم نادرون. (١٠) وغيرها من الأقوال التي كان حذرا هو نفسه من الوثوق بصحتها. الا ان جملة واحدة، ومكررة، حول آسيا في كتاب «السياسة» تفيد بأن برياندر طاغية كورنتا استورد الكثير من أساليب حكمه الاستبدادي «من نموذج السلطة السائد في بلاد فارس». (١١) هي التي سمحت للبعض بالاعتقاد بوجود أصل فلسفي أرسطي لمفهوم الاستبداد الآسيوي

والحال أن أهمية هذه الفكرة استثنائية بلا شك انما لدحض هذا الاعتقاد. فمن جهة لا يتحدث أرسطو هنا إلا عن «نموذج السلطة السائد في بلاد فارس» وليس في آسيا كلها كما هو واضح الشيء الذي قد يسمح بالقول ربما ان هناك «استبدادا فارسيا» لكن ليس آسيويا بالمطلق. وفي كل الاحوال ونظرا للمعرفة الدقيقة التي تميز بها أرسطو بشأن الحروب بين بلادهم والامبراطورية الفارسية والمشهورة بالحروب المديدة (٤٩٠-٤٧٩ قبل الميلاد) فانه من المستبعد قطعا أن يكون قد قصد آسيا بمفردة بلاد فارس أعلا. كما ان مأخوذا بالفكرة الفلسفية كإرسطو لا يمكن أن يسمح لنفسه ارتكاب خلط كهذا، أما اذا كان سمح بذلك فلهما قلة بذاتها عندئذ لرأيه على الأقل لأن من الساذجة أن ننتظر من هيليني في القرن الرابع قبل الميلاد أن يكتب كلمة طيبة أو محايدة واحدة بشأن الدولة الفارسية عدو الهيلينيين الاعظم آنذاك

وفي اعتقادي، أن الانظمة الطغيانية في بلاد الاغريق ذاتها هي ما سمى أرسطو الى الكشف عن مساوئه والتحذير منه معتمدا، لسبب أو لآخر، منهاج لا يهتم بتكوين منظورات في الفلسفة السياسية حول الشرق قدر اهتمامه بنقد التجارب الاستبدادية السابقة لدى الهيلينيين أنفسهم، الا انه حرص حتى في هذا المجال ان يظل فيلسوفا أكثر مما هو ايدولوجي، الشيء الذي يفسر نزوعه الطاعي الى التجريد الاعتباطي بالضرورة والضرر بالنسبة للعالم غير الهيليني، وآسيا خاصة.

وعلى أية حال، فان اندماج تطورات أرسطية تذكر بخصوص الانظمة السياسية خارج بلاد الاغريق، كما لو انه تجنب ذلك واعيا، يلقي بعد ذاتها الامكانية الموضوعية لاعتباره مؤسسا لمفهوم الاستبداد الآسيوي أو الشرقي كما سنجده لدى مونتسكيو مثلا الذي، بطريقته الخاصة وبانتقانه وألجبة مقرنتين، سجل

نفسه وريث ارسطو ليس فقط فيما يتعلق بفكرة الضحوق الآسيوي ونظرية المناخ والجغرافيا بل خصوصا بفكرة تفوق العرق الهليني على الاعراق الأخرى.

بيد أن دافعنا عن ارسطو ينبغي أن يتوقف عند هذا الحد. فهذا الفيلسوف العقلاني والمغربي اللامع، ومن جديد اذا صح انه المؤلف الفعلي لكتاب «السياسة»، لم يقلح في التحليل الأخير أن يتجنب السقوط في العادات الجاهزة والعقلانية لنقاافته الخاصة، مما يجعله لا للزراع الأول لمفهوم كارثي كـ«الاستبداد الآسيوي» فقط انما، ودون وعي ربما، واضع اللبنة الأولى في صرح الذاتية المركزية الأوروبية الذي سيفقد شاهقا في العصر الحديث. ولعل هذا يفسر بذاته أحد أسباب حميمية العلاقة التي أظهرها حياله معظم مفكري أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية ولحد الآن كما هو معروف، بينما لم يتل افلاطون مثلا سوى تجليات رمزية.

### الميكافيلية الأرسطية

يمكن تلمس ميكافيلية ارسطو في اتجاهين مختلفين أو متضادين في فكره السياسي، وفي مجال الاستبداد الآسيوي تحديدا، يمثل أحدهما في تعبيرها في الجوهر عن ميل لتبرير النزعة التوسعية الاستعمارية أو اذا شئنا «الكونية» للامبراطورية الاغريقية في القرن الرابع قبل الميلاد، بينما يمثل الآخر في التحذير من مساوئ الأنظمة الاستبدادية على الأمة الاغريقية نفسها.

ففي الاتجاه الأول، وكما لاحظ بدقة مؤرخ الفلسفة الفرنسي اميل سربيهيه يشم المرء في هذا المنظور الأرسطي، القائل بتفوق الاغريق على جميع الشعوب الأخرى، والذي يتمشى مع مذهبه الفلسفي الغاشي، «صدى» لذلك الصراع الممزق بين الاغريق والبرابرة، وربما محاولة لتبرير المشروع الجبار لغرض هيمنة الاغريق على العالم بأسره، وهو المشروع الذي تنطلع له معرندة الاسكندر المقدوني الكبير.

فمع الانطلاق في هذا المشروع صارت الحروب ولأول مرة مصدر ثراء للاغريق الذين راحوا بسبب ذلك يتعلقون بنظام الحكم العسكري المطلق الذي ساعدوا الاسكندر على فرضه في كل مكان أو عملوا على اقامته اينما أمكن لهم ذلك بل وصار كل جنرال اغريقي ينتصر في معركة ما يطرح نفسه بطلا قوميا لمجرد تحقيقه ذلك الانتصار مهما صغر، مانحا لنفسه بذلك شرعية اقامة حكمه العسكري المطلق في نطاق سيطرته.

لكن الارهاصات الأولى لهذه النزعة تعود الى فترة أسبق حيث

كانت كورينثا في أواسط القرن الثامن ق.م قد مهدت لذلك بتعبيرها عن نزعة توسعية تزامنت مع تطورها لتقنيات جديدة كما يبدو في صناعة السفن كنتيجة ربما لتطور صناعة الخزف لديها التي اثمر اتساع مبادلتها مع مناطق ايطالية واغريقية بالحبوب التي تنقل للبيع عن مراكمه ثروات جديدة، وأطماع جديدة وقوة عسكرية صاعدة

في مرحلة لاحقة، كان بوليكراتيس الساموسي، الذي يعد أهم الشخصيات الاغريقية في القرن السادس ق.م أول اغريقي كما يقول هيرودوت، يحلم ان يلقب «امبراطورية الجحش» (١٢) (هيرودوت ٣، ١٢٢) وطموح كهذا لم يكن اعتباريا لهذا المعاصر لقميوز وواضع السياسة البحرية الاغريقية والذي سيقود مقاومة بلاده ضد الفرس الا انه سيقتضي نصبه صريحا على يد منافسه اوريناس حاكم لديديا الذي استغل موت قميوز ليقتضي على كافة خصومه الاغريق.

أما على صعيد المفكرين والشعراء أنفسهم فقد صار الاسكندر رمزا معنويا أو نموذجيا للملك المتفوق «بطبيعته» على سواء من على البشر اذ راحوا يشيدون بمعجزة جمعه لصفات مثلى لا توجد في البشر معا في رأيهم أي كعاقل وعادل ورجل دولة وحرب. بل راح الاسكندر يبدو متجاوزا للحدود الانسانية وضربا من الالية. النتيجة اللاحقة هي سقوط الديمقراطية نهائيا وانتصار الملكية المضخممة الذي تجسد في قيام الامبراطورية المقدونية التي ستترك مكانها سرهما للامبراطورية الرومانية. فالحكم المطلق كان لابد من ان يذهب الى حد الغاء أي شكل من أشكال الحريات ونحن نعرف أن الحياة الثقافية ستفقد قاطعة في الفترة التالية وأن قصائد هجائية سبغت لشعراء الموت المصحوب بالتعذيب (١٣) يرغم استمرار هذا الملك أو ذاك بايلاء كبار المفكرين ورعايته الخاصة

والحال، ان القول بتفوق الاغريق على الأمم الأخرى في تلك الملكية المطلقة التي فرضها الاسكندر في كل مكان، لا يعني هنا سوى خرافة موروثة. ففي عام ٣٣٥ قبل الميلاد أمر الاسكندر بتدمير طيبة عن بكرة أبيها ولم يترك فيها سوى بيت واحد هو بيت الشاعر بندار كما ان الذهب والمناجم والسبي وبيع سكان المدن بأنكسهم كرقيق كانت من التظاهرات العادية في حملات الاسكندر العسكرية في الغرب والشرق على حد سواء. والمفارقة هي ان الاسكندر نفسه استهجن تلك التفوقية الاغريقية وراح يستلهم التقاليد الشرقية عندما وجد ان امبراطوريته الواسعة

تتطلب ذلك، ومن هنا أخذ عن الإباطرة القبرس استعمال التاج الذي سيرته - كخلفائه - خلفاؤه من بعده وهكذا، تبدو ميكافيلية أرسطو في وجهها السلمي هذا جليلة تماما لاسيما وأن تلك الملكية المطلقة نفسها هي تحديدا ما كان لرسطو وسواه قد اعتبروها نظاما متديبا وبالتالي خاصا بالبرابرة، لكن ما يجعل هذه الميكافيلية أقرب على الفضيحة منها إلى السذاجة هو أن فيلسوفنا كان نفسه أحد ابدولوجيي النظام الامبراطوري الجديد ما دما نعرف بأنه كان العربي الرسمي لذلك الامبراطور الأجنبي الذي أذل ودمر العالم الأغريقي نفسه واخضع الهيلونيين، شعب أرسطو، قبل أن ينطلق لاختضاع الشعوب الأخرى في آسيا وغير آسيا، فالاسكندر العائد من فتح الشرق كان ينتهي في لحظة موته في بابل لاستكمال احتلال الغرب محققا ولأول مرة في التاريخ هذه الامبراطورية الكونية التوسعية التي كانت تلطم لأن تهيمن ثقافيا وديبا أيضا على العالم وأن تتخذ من بابل عاصمة لها.

لا نقصد هنا أن نحمل أرسطو كل شرور العالم، فالرجل، كأبي فيلسوف آخر، ابن ثقافته وابن أرضه والثقافة الهيلينية كالجذر الهيلينية كانت راتعة الغضب والحيوية وهذا مما لا شك فيه، إلا أنها كانت أيضا، وهذا ما يهمل دائما، مفتوحة أمام الحساسات الشرقية، واقتباسية تجميعية في كل المجالات. وهذا يشمل النظم السياسية أيضا، كما كانت ثقافة ممزقة وواضحة بالشتاقتات التي ستلعب بعد حين دورا حاسما في القضاء على تلك البلاد وعلى تلك الثقافة أيضا حتى أن كافة مؤلفات أرسطو نفسه، وليس كتاباته السياسية وحدها، سرعان ما نسيت تماما في الغرب وبلاد الاغريق ولم تكتشف من جديد إلا بعد ألفي سنة كمكسبة في قبر وقد نال منها التعمن ومعها فكرته حول تفوق العرق الهليني على الاعراق الأخرى. أما أفكاره التي بقيت قيد التداول فلا يعود الفضل في بقائها إلى الاوروبيين إنما إلى المسلمين من عرب وفرنس وبربر وآسيويين وأفارقة، أي أن «البرابرة» بامتياز إذا شئنا اعتماد مفاهيم أرسطو، هم الذين تعاملوا معها باحترام نادر نعتقد بأن أرسطو كان سيفق مبهورا أمامه.

إن الخطأ الذي يرتكب غالبا هو الاعتقاد بأن الديمقراطية الاغريقية، القائمة على العبودية، كانت الحالة العامة في التاريخ الهليني في حين انها لم تكن في الواقع الا استثناء، كما لم تكن الا في عدد محدود من المدن لاسيما أثينا. وعلى العموم كان اعدام

سقراط بمثابة نهاية تراجيدية وصارخة لتلك التجربة التي كانت قد دخلت طور الانهيار منذ أمد بعيد كما يؤكد ذلك ولادة التوجه المقدوني نحو اقامة مملكة واسعة وفي الواقع فإن انهيار «المدنية» الاغريقية وديمقراطيتها الخاصة لم يكن له أن يمر دون ترك تأثيرات في كافة المجالات الأخرى كان أهمها انهيار نظام العبودية ذاته، وفي القرن الثالث قبل الميلاد، كانت الديمقراطية الاثينية قد أصبحت من بذات الماضي السحيق سلفا حيث كانت الحريات السياسية قد سحقتها الملكيات المطلقة والبلاد قد حل محل مجلس الشعب. وإذا كانت أنظمة الطغيان في صقلية قد ظلت تجذب الانتباه فانه جرى على الدوام نسيان انه وحتى المرحلة الهلينية فإن الطغيان كان النظام السياسي السائد والثابت في معظم المدن الاغريقية تقريبا.

كما أن هذا الصنف من الانظمة السياسية، وجوهره السلطة المطلقة، الذي تدل عليه مفردة «تيراني» (غير الاغريقية وربما الليدية والتي قد تكون الاصل البعيد لمفردة «طغيان» في اللغة العربية)، يبدو عبر اشكاله الرئيسية، المتباينة إلى هذا الحد أو ذاك في عدد من المظاهر العامة، كما لو كان قد طبع الفكر الاغريقي بشكل عميق أكثر حتى من التجربة الديمقراطية

ولا غرابة في الواقع أن تكون التجربة السياسية الهلينية محورا وحيدا للفلسفة السياسية الارسطية بمجملها بينما تختزل تجارب حضارات كونية لاسعة وامبراطوريات عظمى سبقتها أو عاصرتها، كالبابلية والمصرية والفارسية، ببضع كلمات عابرة اذا حالها الفظ ذلك لأن أرسطو، الذي قيل انه انزل المثال الافلاطوني من السماء إلى الأرض، لم يكن له أن يتصور ذلك المثال الارضي الا هيلينا مهما هام به في سماوات التجربة.

لكن الوجه الثاني، الايجابي، في ميكافيلية أرسطو يتمثل في أن هذا الفيلسوف، الذي عانى من قهر السلطة، كان يريد التحذير من الفكرة مساوئ الانظمة الاستبدادية التي، وعلى العكس من الفكرة الشائعة لحد الآن، لم تكن ظاهرة شاذة او استثنائية إنما الحالة السائدة في العالم الاغريقي ذلك. وكما لاحظ كلود موس في كتابه «أنظمة الطغيان في بلاد الاغريق» (١٤)، ليس هناك ربما قضية اثار في الماضي كل ذلك القدر من الجدل والخلافات كقضية الانظمة الطغيانية في بلاد الاغريق بينما ليس هناك قضية أعملت أو نسيت مظلمة نسيت في ذاتها في العصر الحديث، ان الفترة الأولى من التاريخ الاغريقي تبدو فترة مضطربة كما يوحى بذلك معظم كتابات المؤلفين القدامى، نزاعات داخلية

دموية طاحنة تستنزف كل شيء، وتتوج دائما باستحواذ زعيم ما على السلطة لوقت يطول أو يقصر إلا أنه ينتهي غالبا بإقامة نظام «ديمقراطي» ما في منطقته. لكنها النهاية الظاهرة للحروب المديدة هي التي سمحت بازدهار وانتشار الحضارة الهيلينية برغم أن نزعة الثأر من الإمبراطورية الفارسية ظلت تحاصر الكثيرين هذا يصدق بشكل خاص على الإغريق في شمال غربي آسيا الذين اخضعوا (خلال سبعين سنة تقريبا) للإمبراطورية الفارسية التي احتلت بلادهم في أواسط القرن السادس قبل الميلاد، في تجربة كان الاحتلال الفارسي في بدايتها رحيمًا حيث ترك المدن الإغريقية تزدهر ثقافيا واقتصاديا إلا أن قيام الإغريق بثورة ضد الفرس والقمع العنيف الذي لحقهم به تركها جريحة حتى مجيء الإسكندر في الواقع.

من جانب آخر ليس صحيحا أن أرسطو يفضل النظام الديمقراطي على النظام الملكي في كل الأحوال، إنما هو اميل للنظام الملكي إذا كان دستوريا أو نموذجيا مثل ذلك الذي عرفته سبارطة في عهدها البطولي. كما أنه ضد ديمقراطية العامة «التي يكون فيها الشعب هو الملك» لأن «ديمقراطية كهذه تناظر النظام الطغياني» لديه (١٥) أما سلطة العامل المقيّدة بدستور أي قوانين ثابتة ومحددة بكونها مهمة تنظيمية، إدارية وقضائية ودينية، وتهدف إلى تحقيق الصالح العام، فلا يرفضها أرسطو كما لا يرفض أن توكل إلى الملك سلطة مطلقة ومدى الحياة شريطة أن يكون فاضلا. وبإعجاب واضح يذكر أن أغاممنون، حاكم سبارطة المطلق وملكها مدى الحياة، باعتباره نموذجًا للملك الملّزم بالدستور ملاحظًا، مستعينا برواية لهوميروس، أن أغاممنون كان يتلقى الشائعات من المواطنين الأحرار في الجمعيات من جانب بينما كان يصدر حكم الموت خلال الحروب الخارجية بل وينفذ هذه العقوبة بهذه الأحيان من جانب آخر.

لكن الملك النموذجي سلالة نادرة وأرسطو يدرك ذلك من خلال التجربة الهيلينية نفسها التي تبدّله زاهرة بالنظام الاستبدادي، أي التي تخلت عن حماية المجتمع ومصالحه وانهمكت بشراهة في تسخير كل شيء لخدمة مصالحها الخاصة. أما الملكيات غير الهيلينية فهي «بطبيعتها» ليست من هذا النوع النموذجي، إنما ويرغم أنها ليست طغيانية بالضرورة إلا أنها تشبه الطغيان جميعا الذي هو بدوره علاقة استبدادية مفرطة من جهة وعامة من جهة أخرى في

فرض علاقة السيد بالبعد على كافة أحرار المجتمع وفي كافة المجالات. فالطغيان هو في جوهره ملكية منحرفة لمصلحة الملك على حساب البلاد، والأولعارشية انحراف عن الاستقرار لمصلحة جماعة من الأغنياء، وديمقراطية العامة هي انحراف عن النظام الدستوري لمصلحة الفقراء وحدهم على حساب سواهم، وأرسطو يرفضها جميعا باعتبارها أنظمة تغيب ضمانات العدالة فيها مفضلا عليها النظام الدستوري باعتباره وحده القادر على حماية المصالح العامة لجميع الأحرار المذكور ومصالحهم وحدها.

وفي الواقع، أن برياندر الهيليني هو، وليس أي من الملوك الأسويين، النموذج الصارخ للطاغية الذي يفضسه أرسطو في تشخيصاته حول ما يسميه الطغيان الأمثل، وهو في الواقع ما يذكره صراحة عندما يخبرنا بأن برياندر أنشأ الكثير من أساليب نظم الطغيان إضافة إلى ما استورده من الفرس منها. كما نلاحظ أن توصيفه لتلك الأساليب هو من الدقة والقوة إلى درجة دهشنا لحد الآن مما ينفي كليا احتمال تخلّقها بأنظمة مجهولة أو نائية أو متخيلة إنما تتعلّق بأنظمة إغريقية تنحديدا ومعروفة مباشرة للفيلسوف وربما حاضرة بعد خلال حياته. وبكلمة أخرى، لا نستبعد أن ما طرحه من تشخيصات يحمل في ثناياه أهدافا سياسية مباشرة وفي مقدمتها تحذير الهيلينيين أنفسهم من أخطار وشرور الأنظمة الطغيانية على حياتهم معتدًا منهاجا يفضح التجارب الاستبدادية السابقة لدى الهيلينيين أنفسهم ولدى غيرهم أيضا.

### الهوامش

- ١ - «السباسة»، الكتاب ٢، الفصل ١٤، فقرة ٦
- ٢ - «السباسة»، الكتاب ٧، الفصل ٧، الفقرة ٣
- ٣ - «السباسة»، الكتاب ١، الفصل ٢، فقرة ٤
- ٤ - «السباسة»، الكتاب ١، الفصل ١، فقرة ١٠
- ٥ - «بريوس لندرسون»، «أسول دولة الحكم المطلق»، ١٩٧٩
- ٦ - «سام ميلفاتشام»، «الطاغية»، دراسة لجمعية لندرسون من الاستبداد السياسي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤، ص ١٢٧
- ٧ - «السباسة»، الكتاب ١، الفصل ١، فقرة ٩
- ٨ - «السباسة»، الكتاب ٧، الفصل ١٠، فقرة ٨
- ٩ - «السباسة»، الكتاب ٤، الفصل ٤، فقرة ٤
- ١٠ - «السباسة»، الكتاب ٥، الفصل ١١، فقرة ٤
- ١١ - «أمول برهيجيه»، «تاريخ الفلسفة» ١ - «الفلسفة اليونانية»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص ٢٢٠
- ١٢ - «تاريخه لمار وجاسين لرويس»، الشرق والإغريق القديمة، المنشورات الجامعية الفرنسية، ط ٧، ١٩٨٥، ص ٤٩٩
- ١٣ - نفس المصدر، ص ٢٩٩
- ١٤ - «كلود موس»، «أنظمة الطغيان في بلاد الإغريق»، المنشورات الجامعية الفرنسية، ط ٢، ١٩٨٩، ص ١
- ١٥ - «السباسة»، الكتاب ٤، الفصل ٤، فقرة ٢٧

## ابن عربي:

### الصورة والآخر

فريد الزاهي\*

إذا كانت مسألة صورة الآخر ترتبط بمبحث جديد يسمى بعلم الصور (imagologie) يهتم بالأساس بالتصورات التي ينتجها النص أدبيا كان أو فكريا وفلسفيا عن الآخرين، فإن مسألة الذات والصورة والآخر، بالشكل الذي نسعى إلى طرحها، أوثق ارتباطا بفكر ابن عربي وعنها تصدر صور الآخر من جهة، وباعتبارها إحدى أهم القضايا التي طرحت في الفكر الفلسفي منذ نيتشه وهوسرل وهيدجر وسارتر وميرلوبونتي ثم فيما بعد من قبل فوكو ودريدا ودولوز، أو في ما سمي اختزالا بفكر الاختلاف.

\* كاتب من المغرب

فقد أثار هيدجر، منذ مقالته الشهيرة عن الهوية والاختلاف المنشورة في «قضايا ١»، مسألة شائكة يتمكن من خلالها التفكير مجاوزة مسألة الذات في صيغتها العقلانية والفروق بين التماثل والهوية وبين المثالية والتماثل والاختلاف، وبالتالي إمكانية تفكير الذات باعتبارها هوية واختلافاً في الآن ذاته، وباعتبارها أيضاً أساساً قضية أنطولوجية.

ونحن لا يهمننا هنا هذا الموقف، إلا في مدى قدرته على ملامسة القضايا الوجودية والفكرية التي طرحها ابن عربي في علاقته الأساسية بالمرأة كأخر وعلاقته بالذات الإلهية أيضاً كهوية (غيرية، بلفظنا الحالي) وتصنيفه للوجود إلى ثلاثة عوالم، عالم الحق وعالم الخلق وعالم الصور والخيال باعتباره عالماً برزخياً يجمع الكثرة الناجمة عن الوجود من حيث هو هوية.

#### الذات الإلهية: هوية الهوية

يتميز تصور ابن عربي للوجود بكونه تصوراً دائرياً ينطلق من اعتبار العالم مبنياً على دورة كونية كبرى. فانه «ما خلق الذي خلق من الموجودات خلقاً خلقاً من غير أن يكون فيه ميل إلى الاستدارة أو مستديراً في عالم الأجسام والمعاني» (١).

هذه الدائرية تمكن ابن عربي من تفادي خطية العلاقة بين الحق والخلق، من جهة، ومبدأ القطعية أو الهوية الأنطولوجية المطلقة بين الذات الإلهية والعالم، واتصال المبدأ والمنتهى، واعتبار العالم تجلياً للمعاني الإلهية. كما أنها تعبر في الآن نفسه عن دائرية المعرفة ودور الخيال الخلاقي فيها: «فالمحائر له الدور والحركة الدورية حول القطب فلا يبرح منه، وصاحب الطريق المستقيم مائل خارج عن المقصود طالب ما هو فيه صاحب خيال إليه غايته: فله من وإلى وما بهنيسما» (٢). فالمعرفة الصوفية حتى تمسك بموضوعها تتطابق مع ماهيته الدائرية وتحاكيها وكأنها بذلك تأتي على صورتها، بالشكل نفسه الذي أتى به الإنسان على صورة خالقه. فالإنسان بوصفه صورة يغدو مطالباً بمعرفة نفسه من حيث هو كذلك، ومن خلال تلك المعرفة يتمكن من معرفة الأصل كمنطلق ومآل. إنه صورة مفكرة تعيش وجودها الفعلي في نمط نشيط فعال لا منفعل فقط بهذا الشكل تكون دائرية المعرفة تعبيراً عن دائرية الوجود وتأكيداً

لها وكشفاً لصيرورتها وحركيتها التي من خلالها ينشد الخلق إلى الحق.

ولكي يجرد ابن عربي الذات الإلهية من كل اختلاط يجعل مرتبتها مرتبة وجود مطلق هو وجود الحق، قائمة بذاتها من حيث هي كذلك، وهو مستوى الأودية باعتباره رتبة وجودية مطلقة تغيب عن كل تحديد، وقائمة بأسمائها وهي مرتبة الألوهية (أو الواحدية) باعتبارها مرتبة وجودية مفيدة بكثرة ما (الأسماء والصفات والموجودات). ولأن الأسماء الإلهية واحدة من حيث مفهومها الكلي، وكثيرة من حيث المعاني المتعددة التي تحتويها مرتبة الألوهية، فإن العلاقة بالذات الإلهية ومن ثم معرفتها تتم من هذه المرتبة، لأنها المضمار الأوجد الذي يمكن من التفكير في الحق والخلق وفي ما يربط بينهما ولأن كثرتها تمثل بصورة ما مدخلاً لكثرة الخلق. فالحق موجود باعتباره هوية ذاتية مطلقة (الأودية) وباعتباره أيضاً وبشكل ما هوية ما يخلقه ويمنحه المعنى والوجود.

لذا فإن ما يعرف بوحدة الوجود لدى ابن عربي تتم من خلال العلاقة الغوية المفهومية مع الذات الإلهية، أي في المجال المشترك والمفهمومي للمعرفة الذي هو اللغة والتصور (الأسماء والتجليات). ولا يمكن الربط بين هذه الوضعية المتعالية للأودية بما يليها من أسماء وصفات وخلق إلا بتحول الكثرة إلى عالم برزخي فيه يتحقق الاتصال والمعرفة، والربط بين المطلق والنسبي. من ثم توجد مرتبة الألوهية وفضاؤها في البرزخ من حيث هو وضعية تمكن من «الجمع بين الطرفين بما هو برزخ، فيعلم نفسه ويعلم بطرفيه ما هو برزخ بين شئين، فيكون جامعاً من هذا الوجه عالي المقام، وبين فضل على الطرفين، فإن كل طرف لا يعلم منه إلا الوجه الذي له» (٣). من ثم لا يمكن معرفة الوجود إلا من وراء «هذا البرزخ وهو الألوهية. ولا تحكم الذات في المخلوق بالخلق إلا بهذا البرزخ وهو الألوهية» (٤). بيد أن مرتبة البرزخ أيضاً تضع الحدود والفوارق، وتمكن من تحويل الغيرية إلى غيرية متوسطة. «ولما كان البرزخ أمراً فاصلاً بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، سمي برزخاً اصطلاحاً» (٥).

وإذا كان أبو العلاء عفيفي محقق وشارح نقصوص الحكم يتحدث عن وحدة الوجود تامة، بالشكل الذي بلورها في مطلقيتها ابن سبعين، فإن العلاقة لدى ابن عربي بين

الوحدة والكثرة هي علاقة مبنية على المفارقة والتباين والاختلاف وهي لذلك ليست علاقة تطابق أو identité أو تمام وإنما هي علاقة قريبة مما سماه هيدجر لاحقاً *mémoté* فالأسماء الإلهية بهذا المعنى يصعب تحديدها بالعلاقة مع الذات «فلا يقال هي هو ولا هي غيره» (٦) لأنها تعيّن من المطلق للخالق باعتبار أنه جعله بمألوته إليها. وأن الذات لو تعرت من تلك الأنسب لم تكن إليها (٧). إن هذا النفي المزدوج كما يقول جاك دريدا عين المغايرة من حيث إنها غير ذات جوهر. وهو نفي مزدوج لا يمكن إحتزاله في الإثبات المزدوج باعتباره انضماماً لا تعدداً أو كثرة فيها. وإنما تنبني كما سنرى ذلك على الاختلاف لا التضاد وعلى مبدأ الانعكاس والمرأة. فنحن نعرف أن العلاقة بين الموجودات لا تنبني على التناقض (بين الخير والشر مثلاً كما هو الأمر في التصورات الأخلاقية والقيمية الإسلامية) «لا خير ولا شر ولكن وجود» (٨) ولا على القراتبية، فالعالم كله رفيع بلا وضاعة، ذلك أن كل حقيقة في العالم مرتبطة بحقيقة الأنوثة باعتبارها الحقيقة بامتياز.

تتم معرفة الحق بالتجلي من حيث هو حركة كشف ومبدأ موحد للوجود والمعرفة. هكذا تصبح كل المعارف العقلية والحسية والخيالية أشكالاً وصورا مثلها مثل المرايا. فالذات الإلهية ناطقة، حسب ابن عربي من كل صورة لا في كل صورة، وهو المنظور بكل عين والمسموع بكل سمع (٩) وهو يتجلى بما شاء كيف شاء. فهو متجلى في كل منقول ومقول ومفهوم وموهوم كما يقول الجيللي (١٠). إن الصور سبيل المعرفة وحاجزها في الآن نفسه، ووضعيتها الخيالية والبرزخية تلك لا تغدو نسفية إلا من خلال حركة التأويل باعتباره موقفاً وجودياً قميناً بالكشف عن البنية الرمزية الإشارية الناقصة وراء الصور من جهة، وباعتباره منطبعاً أيضاً بالحيرة والمفارقة. وهو الأمر الذي يجعل من تلك الحيرة مدخلاً للفناء الصوفي أي لحل معضلة علاقة الذات الصوفية بالآخر.

تشكل الحيرة صفة ووضعياً للإنسان الكامل (العارف): «فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته ولم يندل مقصوده» (١١). وهي بذلك تشير إلى الوعي الشقي للمعرفة الصوفية (١٢) وبالأخص إلى الانتقال من إمكان المعرفة إلى استحالتها في صورتها المطلقة. فالغناء

الصوفي بهذا المعنى وضع الذات الصوفية في مأزق ذاتيتها، وتحويل لها في حكم الاستحالة المعرفية ذاك إلى ذات لا توجد معرفياً إلا في فنانها في موضوع معرفتها من حيث هو وجود مطلق قابل للمعرفة بصوره وأسمائه ومخلوقاته وغير قابل للمعرفة بذاته. فدلالة الحق على ذاته ودلالته على العالم تمكن الصوفي من المعرفة، أما وجوده كهوية لهويته فإنها تنفي عن الصوفي كل هوية وتنفي عن المعرفة الإمكان وتجعل من علاقة الذات بالذات علاقة اتصال ممكن تقوم على انفصال الذات العارفة عن نفسها.

وليس هذا الانفصام سوى مدخل للاغتراب كسياسة، وبالأخص كحب مباشر للإلهي، وكتجربة ممكنة يتمكن من خلالها الصوفي من تجاوز الاستحالة الوجودية لمعرفة الوجود المطلق للذات الإلهية. ويعبراً أخرى، تتبلور هوية الكائن الإنساني في بلورته للهوية المعرفية للذات الإلهية. وهو لا يكتسب من ثم وعيه بهويته كوجود إلا في خيالية ذاك الوجود وكونه صورة وتجلياً من تجليات الحق.

#### الحب الإلهي والمرأة والغيرية

الانفصام والاغتراب هما اللذان يحددان العلاقة بالمرأة ويؤسسانها. فالجسد الأصلي الآدمي حسب ابن عربي انقسم لتنتج عنه الذكورة والأنوثة. والمفاضلة الأصلية بين الذكر والأنثى عرضية لا جوهرية، والعلاقة الجنسية رغبة في استعادة الجسد الأندروجيني الآدمي الأصلي. من ثم يبدو النكاح صورة أصلية لحركة الوجود. يقول ابن عربي في هذا الصدد: «فما كمل الوجود ولا المعرفة إلا بالعالم، ولا ظهر العالم إلا عن هذا التوجه الإلهي عن شينية أعيان الممكنات بطريق المحبة للكمال الوجودي في الأعيان والمعارف، وهي حالة تشبه النكاح للتوالت (...) فكان النكاح أصلاً في الأشياء كلها، فله الإحاطة والفضل والتقدم» (١٣). لهذا كان النكاح ظاهرة كونية تتم بين الحروف واللؤلؤ والنهار والسماء والأرض، وهو بذلك عبادة للسر الإلهي.

هذه النظرة الوجودية هي ما يدفع الشيخ الأكبر إلى جعل الأنوثة الشكل الأسمى للوجود، والإنسان محاطاً بأنثيين هما المرأة والحق: «فإن الرجل مدرج بين ذات (إلهية) ظهر عنها، وبين امرأة ظهرت عنه. فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي» (١٤). ولعل هذا



كل شيء اتصلا بين هوية الذات والآخر الذي هو صورتها (الإنسان) من جهة، وسعي الأنا إلى أن تتحول إلى ذات  *sujet*  أي إلى هوية (بالمعنى المعاصر للكلمة) من خلال تعرفها على نفسها أي على الفقر في الهوية الذي لا يمكنه أن تسده إلى بالتوق والشوق الروحاني لما يسميه لكان الآخر والأكبر.

#### من الصورة إلى صورة الآخر

يقول ابن عربي: «لولا سريان الحق في الموجودات بالصورة ما كان للعالم وجود، كما أنه لولا تلك الحقائق المعقولة الكلية ما ظهر حكم في الموجودات العقلية» (١٨). وبهذا، تتم علاقة التجلي من خلال العلاقة المروية بين الحق والخلق، فالتجلى له ما رأى سوى صورته في مرآة الحق، وما رأى الحق ولا يمكن أن يراها مع علمه أنه ما رأى صورته إلا فيه: «كالمرآة في الشاهد إذا رأيت الصورة فيها لا تراها مع علمك أنك مارأيت الصور أو صورتك إلا فيها» (١٩). إن وساطة الصورة و«مجازة المرأة يمكنان ابن عربي من الربط والفصل بين الخالق ومخلوقاته، أي بين الذات باعتبار مطلقيتها واستحالة مخالفتها من حيث هي كذلك للكثرة والتعدد والمحموسات. بل إن هذه الوساطة التي يستطيع من خلالها الحق من الأضداد (هو الظاهر والباطن والأول والآخر...) تشكل المدخل لأي علاقة ممكنة بينه وبين خلقه. فالمرأة واسطة نشيطة وفاعلة تغدو بشكل ما الهوية التعددية للموجود: «فهو مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنت مرآته في رؤيته أسماؤه وظهور أحكامها وليست سوى عينه» (٢٠)، «فأنت له كالصورة الجسمية لك، وهو لك كالروح المدبر لصورة جسدك. والحد يشمل الظاهر والباطن منك» (٢١).

من خلال الصورة والتجسيم الصوفي يستطيع ابن عربي مجاوزة ثنائية التنزيه والتجسيم، كما تم تداولها في الفكر الكلامي. ذلك أن تصوره للوجود من الإحكام بحيث يدخل في صلبه الشيء وضده. فإذا كانت الذات الإلهية تتصف كما ذكرنا بالمعارفات فذلك أصلا للتعبير عن مطلق وجودها:

فإن قلت بالثنائية كنت مغيبا

وإن قلت بالثنائية كنت محددا

وإن قلت بالأمرين كنت مسددا

وكنك إماما في المعارف سيدا

الموقع خصوصا هو الذي يبرر الحب الصوفي باعتباره رغبة في الفناء في المحبوب وتحقيقا للغيرية وتدميرا للذات. فالحب الصوفي حب لسر الأنوثة لا لأنوثة بذاتها، وهو بذلك حب مزدوج للذات الإلهية، بما هو حب يجمع بين الحب الروحاني والجسماني، بما أن الله لا يرى إلا في صورة عينية (متخيلة أو حسية)، أي في صورة تجليه.

لهذا يطرح الحب الصوفي لدى ابن عربي مسألة الذات والموضوع (١٥) : من الذي يحب وما هو ذات الحب أو موضوعه؟ فالذات تعيش وضعيتين متزاوجتين. وضعيتها في الخطاب الصوفي ووضعيتها كخطاب. فإذا كان الحب يعين ذاته كمحب فهو من ثم لا يرى محبوبه بعينه كتجل وإنما يعين المحبوب. ويتحول بذلك المحبوب إلى كائن مركب من المشهود المحسوس والمشهود الروحاني، بل تتحول الذات العاشقة إلى ذات تحضر في الخطاب وتغيب في مضمونه. هذه اللعبة تدعونا إلى التفحص في وجهاتها باعتبار أن الضمان اللغوي تسعى إلى تغييب هويتها الواقعية المرجعية، فالغائب حاضر والمخاطب غائب والأنا حاضرة وقابلة للغيباب في المخاطب وعبره في الغائب. لذا لا وجود في الخطاب الصوفي الخاص بالخلق والفناء لأنوثة  *femme*  متطابقة مع ذاتها، والهوية الخطابية هوية مزدوجة من حيث إنها ذات الخطاب وغايتها في الآن نفسه (١٦). وهو يتلفظه بالأنا لا يملأ دورا فارغا ولا يسعى إلى تعيين ذاته كتلفظ للخطاب وإنما يمارس استدعاء للآخر (المحبيب ومن خلاله الذات الإلهية) لممارسة الحضور في احتجابه والغيباب في حضوره. من ثم فالخطاب الصوفي ليس خطابا تداوليا عاديا، وليس خطابا مجازيا أو تخييليا (لأن ابن عربي لا يمنح مكانة ما للبلاغي) وإنما هو خطاب الحقيقة الفيالية. بل إن الأنا بذلك لا تعين الفرد في تفردِهِ وإنما في تحولاته المتعددة التي من خلالها يرغب في الإمساك بسجوه وجود أناه في علاقتها بالحضور المشهود للذات الإلهية.

فالحب خارج عن نفسه بالكلية، وهو محو في إثبات ولا نعوت له وكله لمحبوبة (١٧). وفي حركة العشق هذه تتبدى دائرية الوجود والمعرفة مرة أخرى. فالحب إدراك حسي، والمطلق أقرب إلى المحسوسات منها إلى النظر العقلي. ومن ثم تكون وحدة الوجود أولا وقبل

فما انت هو مل انت هو وتراه في

غير الامور مسرحا ومغيدا (٢٢)

«ومن عرف ما قريناه في الأعداد، وأن نفهيا عين إثباتها، علم أن الحق المنزه هو الخلق المشبه، وإن كان قد تميز الخلق من الخالق» (٢٣). فالصورة كما في لسان العرب صورة وظل وعلامة دالة. وهذا ما يجعل ابن عربي يسم في أمكنة أخرى للصورة بالظل، لارتباط هذا الأخير بما يرجع إليه. فـ«مسمى العالم هو بالنسبة إلى الحق كالظل للشخص، وهو ظل الله، وهو عين نسبة الوجود إلى العالم لأن الظل موجود بلا شك في الحس...» (٢٤).

تفسي مفاهيم الصورة والظل والخيال إلى تحقيق دائرية الوجود والمعرفة لدى ابن عربي بشكل مثير. فالكانات تعين ظلي أو صوري للخلق، والحق من حيث أبادية كونه ظلا هو الحق، لأنه الواحد الأوح. ومن حيث كثرة الصور هو العالم. من ثم فالعالم متوهم، ما له وجود حقيقي، وذلك معنى الخيال. إن الحقيقة لا تضاد الخيال إلا في كونها تعين مطلقة الحق، والخيال لا يضادها إلا في كونه يعين للفواصل الواصل بين الحق وما يعينه من حيث هو كذلك أي العالم. «فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه ما تقول فيه ليس إلا خيال. فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله خاصة من حيث ذاته وعينه لا من حيث أسمائه» (٢٥). فالخيال مرتبط بالكثرة والحقيقة بالواحد، وهو دليل لكي يترامى الكثير في الواحد والواحد في الكثير من جهة ولتغزو المعرفة ممكنة. وما أن حضرة الخيال تكون في المنام فإن المعرفة تبعاً لذلك لا تتم إلا بالتأويل أي برد الكثرة إلى ما لها أي إلى الوحدة.

ونود أن نختم هنا بتصور ابن عربي وتفسيره لطبيعة الاعتقاد الديني بالنظر إلى ما يقترحه في الصورة والخيال. فهو يميز بين الذات المتعالية (الإله المطلق) وبين ما يسميه «إله المعتقدات» أي الإله الذي يصنعه المعتقد: «فمازأه أحد إلا اعتقاده سواء عرفه في كل صورة... أو عرفه في صورة مقيدة ليس غيرها» (٢٦). وأعظم مجلى عبد فيه الله تعالى وأعلاه «الهي» وهو مرتبة العارفين المتصوفة وعنه تنجم الصيرة أي الضلالة.

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى

ونولا الهوى في القهب ما عبد الهوى

والهوى هنا إرادة المحبة وهو سبيل إيثار الذات الإلهية على غيرها في العبادة. وهي حالة يشبهها ابن عربي بعبادة الصور المحسوسة: «وكذلك كل من عبد صورة

ما من صور العالم واتخذها إلها ما اتخذها إلا بالهوى» (٢٧) وسواء صادف هذا النوع من العبادة أم لم يصادف الشرع فهو من القيمة نفسها بحسب تحديده. وكل عابد أمرا ما يقوم بتكفير من يعبد سواء. والفرق أن العارف لا يضيع في كثرة الصور فيما يضيع الوثني فيها وينسب لها الألوهة. وهو ينبع هدى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، من غير أن ينكر أن التجلي في الصور ولا بد أن يعيده من رآه بهواه. بهذا يكون الفرق بين المتصوف والمشرک في كون الأول يصفي الصور من كثرتها ليردها إلى عين جوهرها فيما يتوه المشرک في محسوسية الصور. بيد أن هذه المشابهة تقصد التشبيه للتفسير، ذلك أن ابن عربي إن كان يقبل مبدأ الاعتقاد بالهوى فهو يرفضه رفضا قاطعا حين يؤدي إلى الشرک. والمشرک من ثم لا يتلقى أي مغفرة أو رحمة.

لقد عاش ابن عربي في فترة معروفة بكثرة قلاقلها وقتنها ومحن المسلمين فيها. فالأندلس عرفت منتهى الصراع بين المسيحية والإسلام، والفرق من شعبة رسة ومعتزلة وأشاعرة وفلاسفة ومتصوفة قد قسمت الفكر الإسلامي إلى قبائل معرفية تدعي كل منها حيازة الحقيقة. وكثرت سياحة الشيخ الأكبر وتنقلاته. فحين غادر الأندلس إلى المغرب فالمشرق، لم يكن يكثر من المکوت بمكان اللهم بمكة. وكأنه بذلك لم يجد في المشرق أو المغرب ما يمكن أن يتوق له المتصوف من هدوء الأحوال واتساع الأمة والعدل بجميع أشكاله.

ولعل لذلك أثر في تصويره الفكري التصوفي الذي يتجاوز الثنائيات ويوفق إن لم يوجد بينها. وكأنه بذلك أنشأ برزخا تتلاقى فيه جميع التوجهات الفكرية وتنصهر في وحدة لا تلغي الاختلاف وفي تالف لا ينفي التباين. لذا يمكن القول إن دائرية الوجود ودائرية التأويل لدى الشيخ الأكبر قد فتحت له مرة أخرى الطريق كي يدمج كل المكونات الاعتقادية في فكره.

فبعد أن ينحني الإشراق بحركة فكرية مزدوجة يقوم بإدماج التوجهات الفكرية كلها في باب الاختلاف الضروري للشرائع، جاعلا ثمة مرتبتين لا فارق بينهما في الدرجة. مرتبة نسميها الآخر الذاتي (من فرق ومناهب إسلامية تتضمن الشيعية والفلاسفة والمتكلمين) والآخر الغيري (من مسيحية ويهودية وغيرهما).

«وقولنا إنما اختلفت التجليات لاختلاف الشرائع، فإن لكل شريعة طريق موصلة إليه سبحانه. وهي مختلفة... ولهذا اختلفت المذاهب، وكل شرع في شريعة واحدة...» (٢٨). وبهذا فإنكار الأشاعرة لأطروحات المعتزلة مثلا ناجم عن صورة الاعتقاد المتجلى للطرفين. وكذلك الأمر حين نتجاوز إطار الاختلافات المذهبية الإسلامية إلى الأديان الأخرى. فالحق يتجلى في كل الصور الاعتقادية على السواء وهو ما يؤدي كما ذكرنا للحيرة والضلال. وبما أن الحيرة أصل للمعرفة فعلى الإنسان الكامل (أي القطب) أن يرى الحق في كل المعتقدات لأنها كلها تنهض على الحقيقة الإلهية المتمثلة في تجليه في كل الصور. ولأن الرحمة (سواء كانت وجوبا يتصف بها الله بوصفه رحمانا أو رحمة وجودية يتصف بها الله بوصفه رحيمًا) أصل في الوجود، ولأن الكون قد نشأ من الرحمة وهي ماله في الآن نفسه، فإن «الرحمة ستمع الجميع في الأخرة» (٢٩) والعذاب سيصبح ثوابا:

هم ببق إلى صادق الوعد وحده

وما لوعيد الحق حين تعابن

وإن دخلوا دار الشقاء فأنهم

على ندى فيها نعيم مياين

نعيم جنان الخلد فالأمر واحد

وبينهما عند التجلي تباين

يسمى عذابا من غذوبة طعمه

وداك له كالقشر والقشر صابن

ثم من يكون التجاوز عن الوعيد مكمنا بأن الرحمة الإلهية أصل الوجود ومنتهاه عذاب النار مؤقت لأن الرحمة تحول العذاب إلى غذوبة مظلما يتلذذ الأجرب بحك جلده.

ويفهم ابن عربي في هذا السياق الآية «وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه» باعتبارها حكما مطلقا. فكل عابد لله لا يعبد إلا في الحقيقة، وهو يعتقد فيه في الصورة التي تجلى له بها باعتبارها ألوهة، ومن ثم فهو يعبد اعتقاده الألوهي في تلك الصورة. وكأننا بآين عربي يركز هنا على تصور جبري للاعتقاد يمكنه من تعضيد دائرية الرحمة الإلهية. وكما أن الضلال عارض، فالعذاب والغضب الإلهي أيضا عارضان والمآل إلى الرحمة التي تسع كل شيء أسبق وأشمل. ولا يخفى أن هذا التصور يتناغم بشكل واضح مع ما

ذكرناه من مجاوزة الخنائيات التضادية التي قد يتأسس عليها العالم من خير وشر. فالتصوف بهذا المعنى ديانة الحب الأكبر التي تنصهر فيها المتناقضات وتتعايش في شكل تأويلها الجديد. لذلك ينتهي ابن عربي ومعه الإنسان الكامل والعارف إلى وجه جديد للتدين والاعتقاد تلخصه هذه الأبيات من ترجمان الأشواق (٣٠).

لقد صار قلبي قابلا كل صورة

فمرعي لغزلان وبهر لرهبان

ويبت لأوثان وكعبة طائف

وأبواب تورات ومصحف قرآن

أبين بدين الحب أننى توجّهت

ركنائه فالحب ديني وإيماني

إنها نظرة تصلح أكثر معالم اليوم المعزق بين أديان العولمة الجديدة، كإمكان مقاومة للعرقية والعصبية الاعتقادية بجميع أشكالها، والتي لا تزال إلى اليوم تشعل فتيل الحروب في مناطق شتى من العالم.

#### الهوامش

- ١- الفتوحات المكية، ج ٣، دار صادر، بيروت، ب، ص ١٩٩
- ٢- مصوص الحكم، تعليق أبو الملاء علي، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٢٢
- ٣- الفتوحات المكية، ج ١، ص ٢٠٨
- ٤- المرجع نفسه، الصفحة نفسها
- ٥- الفتوحات المكية، ج ١، ص ٣٠٤ و ٣، ج ٢، ص ٥١٨
- ٦- مصوص الحكم، ص ٧٩
- ٧- نفسه، ص ٨١
- ٨- رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ب، ص ٢، كتاب الطب ج ٢، ص ٢
- ٩- الفتوحات المكية، ج ٢، ص ٦٦١
- ١٠- عبد الكريم الجيلاني، الإنسان الكامل، ج ٢، ص ٨ و الفتوحات المكية ج ٢، ص ٢٢١
- ١١- الفتوحات المكية، ج ٢، ص ٢١٢
- ١٢- مصوص عبد الحق، الكتابة والغربة الصوفية، منشورات عكاظ، الرباط، ص ٢٥٥
- ١٣- الفتوحات المكية، ج ٢، ص ١٦٧
- ١٤- مصوص الحكم، ج ٢، ص ٢٢٠
- ١٥- Henri Corbin, L'Imagination créatrice dans le soufisme d' Ibn Arabi, Flammarion, Paris, 1977, p. 120.
- ١٦- Paul Ricœur, identité narrative in Esprit, sc. Ricoeur, n° 7-8, juillet-août 1988, p. 298
- ١٧- الفتوحات المكية، ج ٢، ص ٢٢٠ وما يليها
- ١٨- مصوص الحكم، ص ٥٥
- ١٩- نفسه، ص ٦١
- ٢٠- نفسه، ص ٦٢
- ٢١- نفسه، ص ٦٩
- ٢٢- نفسه، ص ٧٠
- ٢٣- نفسه، ص ٧٨
- ٢٤- نفسه، ص ١٠١
- ٢٥- نفسه، ص ١٠٤
- ٢٦- الفتوحات المكية، ج ٢، ص ١٣٢
- ٢٧- مصوص الحكم، ص ١٩٥
- ٢٨- الفتوحات المكية، ج ١، ص ٢٦٦
- ٢٩- المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٦١
- ٣٠- ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٤٣

سيلان  
هايدغر

اللقاء

الملتبس بين

الشاعر والفيلسوف

كما كانت آراء  
الفيلسوف الألماني  
مارتن هايدغر  
ومواقفه تجاه  
النازية - نهولوكست  
مثل عاصفة من  
الأسئلة والاستكشافات  
والسجلات تتواصل  
حتى هذه اللحظة  
التي يرتكب فيها  
أحقاد ضحايا  
المحرقة كل هذه  
الجرائم والمخارق  
والإساءات ضد  
الشعب الفلسطيني  
والإنسانية وسط  
صمت معظم  
الفلاسفة في  
البلدان المتحضرة  
وغيرها هذه  
المعارضة التي  
تندى لها كرامة  
الشكر وخمير  
الإنسان والتي  
تفوق في  
وحشييتها سلها  
البربري وتثير  
دعرا مضاعفا  
ورجاء أقل بكثير  
في مستقبل أفضل  
للمدنية على هذا  
الكوكب إذا ما  
سارت الأمور على  
هذا المنوال  
وشاكلته

(المصدر)

ترجمة: بنميسي يوحنا \* \*

ما من شك في أن علاقة بول سيلان مع مارتن هايدغر ستحاط،  
بدءا من عام ١٩٧٠، بهالة من الغموض والانعتام الشيء الذي  
سيولد عنه سيل من الظنون والتجسيحات والتساؤلات يمكن  
صباها في استفهام كبير مؤداه: ما الذي يكون قد جرى فعلا بين  
الشاعر اليهودي الذي يكتب باللغة الألمانية وبين الفيلسوف،  
سواء في طودتنوبيرغ أو في فريبورغ ؟ ومن حسن الحظ أن  
هناك وثائق - شهادات غزيرة تخول لنا، علاوة على ما حرره  
هايدغر من خطابات بعثها إلى سيلان، الاقتراب، من الآن  
فصاعدا، من حقيقة الأمر والتعرية عن خباياه.

\* كاتب من المغرب

يوم ١٣ أكتوبر ١٩٩٥ سيعود جورج ستينر، ضمن الفقرة الأدبية الخاصة به في «التأيزم»، إلى موضوع اللقاءات التي سبق وأن حصلت بين بول سيلان وهایدغر، وتحديداً إلى لقاءهما في طودنوبرغ في شهر يوليو من عام ١٩٦٧، لكن الغاية من هذه العودة كانت هي الاعتذار عما سلف منه من تزجية متسرعة لجملة من الإشاعات التي لا تركز على أساس وانسيابه وراء بطلانها، ومن بينها تلك التي ذهبت إلى حد الافتراء بأن الفتور والهروية اللذين اقتبل بهما هایدغر سيلان هما ما منع هذا الأخير من التماس إيضاحات من مضيفه حول مسؤوليته المحتملة عن أحوال المحرقة النازية، فكان أن اعتبر هذا إخفاقاً للقاء الرجلين بل وأحد العوامل التي ستلعب دوراً لا يمكن التهاون منه، في حادث انتحاره بباريس ليلة ١٩ أبريل ١٩٧٠، وهي الأطروحة التي روّجت لها، كما نعلم، إزيبييتا إيتينغر، المدرسة في معهد ماساشوسيت للتكنولوجيا بالولايات المتحدة، وانضوى إليها، في حينه، ستينر وتولى الدفاع عنها شخصياً، بصفة علنية، أمام الجمهور الباريسي.

فهو، أي ستينر، ينه، في معرض مقالته المنشورة في «التأيزم»، إلى كونه قد أخذ، للتو، علماً برسالة كان قد تلقاها فرانز فورم من سيلان، تحمل تاريخ ٧ أغسطس ١٩٦٧، يتحدث فيها الشاعر عن أطوار زيارته لطودنوبرغ وحيثياتها والأهم من هذا هو تنصيصه بالحرف على «أن كل شيء قد مرّ على أفضل حال» في أثناء ملاقاته لهایدغر الذي سوف يفتح معه حواراً مطولاً «على درجة من الوضوح»، ليخلص، ستينر دائماً، إلى الإقرار، وذلك بنبرة جازمة لا غبار عليها «بأننا كنا، لا أنا ولا إيتينغر، مخطئين نظراً لانعدام ولو أدنى حجة قد تدعم القول بأن سيلان غادر هایدغر مهزوم الكيان، محطمه».

لكن، وعلى ما يبدو، فإن خرافة علاقتهما سوف لن تتراجع، مع ذلك، عن الاتساع والتضخم، ذلك أننا سنلقي، إثر هذا، جورج سيميران وهو بصدد توقيع خطاه هو الآخر، دونما تردد يذكر، في ممشى «يقال» أو

«زعوما»، بحيث سيكتب، مثلاً، في مصنفه الموسوم بـ«الكتابة والحياة»، الصادر عام ١٩٩٥ عن منشورات غاليمار، وهو في مهبط ما أسماه جولة في «أرض الموت القديم»، في بوخفالد، الموت الذي تملك بول سيلان رغبة عارمة في «أن يفتزع في شأنه من مارتن هایدغر صياغة غير ملقوبة لموقفه من النازية، وتدقيقاً لموقفه من إبادة الشعب اليهودي في المعسكرات الهيتلرية». وفي هذا المضمار لن يخالف سيميران أدنى شك في كونه أفلح في إثبات أن سيلان لم يزل من مخاطبه سوى الصمت المطبق أمّا تعليقاته المواجهة فلم تكن لتضيف شيئاً من غير الإحياء بعزوف إنسان «لا يملك قلباً» عن الكلام والنتيجة هي انغماس الشاعر في أتون وضعية قلق ومتوترة لن تلبث عن الزح به في هاوية الانتحار. إن سيميران، المعقل السابق والمفترب عن الوطن حالياً، وقد اختار تلوين مصنفه المذكور بديكور بوخفالد كيما يرتب تعليقه على قصيدة «طودنوبرغ» لسيلان ويلطخ، بالتالي، سمعة هایدغر بوحل العار ليستحق، من هذا الضوء، أوسكار المونطاج الأكثر نحساً وكارثية وأيضاً السيناريو الأوفى عبراً ومغازي، إذ سيلبغ به الأمر مبلغ التلصص على المراسلات الشخصية المتبادلة بين كارل ياسبرز وهایدغر (انظر الملحق رقم ١) في مرمى إكساب روايته المعلقة للامبالاة هایدغر تجاه الهولوكوست وصمته غداة صدور «الجرم» عام ١٩٤٦، مقالة ياسبرز حول المسؤولية الجنائية الألمانية في هذا النطاق، بعضاً من الصدقية والتماسك غير آبه بما كان يردده هایدغر، أثناءها ومجريات المحرقة ما فتئت طرية، مشدداً على كلامه حد الوثوق بأنه لا طائل من الانكباب على وقائع تند حاضراً عن فكره بتحلي بالاعتقاد على تحليلها ضمن أفق غير قائم الآن، ملائم لفهم فترة عدمية، متوحشة، في تاريخنا.

إن الحقيقة لمشي شيء آخر مخالف لهذا تماماً، مثلما صرح بذلك سلفا الكاتب الألماني غيرهارت بومان ضمن كتابه «تذكريات بول سيلان» (سور كامب، ١٩٨٦)، هو من آوى الشاعر في أثناء سفرته إلى

تكرع من سلسبيل النافورة  
وزهرة الرد متساقطة تطول النجمة  
إنها

في البيت الخشبي  
بل لعلها قابعة في الكتاب  
حيث تقطف الأسامي  
قبل اسمي

ها هي ذي في هذا الكتاب  
و حيث دون سطر  
من أمل يومه  
أمل يرعوي ويتفكر  
الكلام

يجيء  
نحو القلب...

ومذ الولهة الأولى تستثير القصيدة في الذاكرة تلك  
النتفة من الأسطر الشعرية المخطوطة بقلم سيلان في  
الكتاب الذهبي لبیت الاصطياف الخشبي الصغير في  
طودنوبرغ الذي تجاوره نافورة كأنها «زهرة نرد في  
إهاب نجمة»، «في سجل بيت الاصطياف، ونظرة تحدق  
في النجمة من النافورة، مع الأمل في كلمة تخطو  
صوب القلب».

فلقد تصرّمت مدة طويلة لم يكن لسيلان، المزيج  
النفسي بسبب من مشاعره المتناقضة والحائر بين  
إعجابه بما يكتبه هايدغر وبين شكوكه المفرطة في  
نوابه، وذلك تحت تأثير الحملات الصحفية التي كانت  
تشن دوريا على الفيلسوف تحت طائلة أهوانه النازية،  
مهرب من الإحساس بالذنب، بل وسيقع سوء تقدير  
الفائدة التي يمكن أن يسديها هايدغر لسيلان حتى  
ضمن الرقعة الضيقة لوسطه القريب الذي لم يكن له  
علم إطلاقا بجوهر الفلسفة الهايدغرية. لذا وجب ألا  
نستغرب صعوبة الخطوات الأولى في مشى الشاعر  
نحو الفيلسوف، وفي هذا الباب يروي الأستاذ أوطو  
بوغليز، على ذمة بومان، بأن سيران سيرفض، عام  
١٩٥٧، أن يكون محل إهداء مؤلفه حول هايدغر،  
مفضلا، على ما يستنتج، عدم إلحاق اسمه باسم

فريبورغ. فهو يتحدث من منطلق شهادته القريبة على  
اللقاء موردا، على سبيل التمثيل، جزئية انضمامه، بعد  
أن تركه الشاعر مواليا طريقه، إلى هذا الأخير وهايدغر  
بعد فراغهما من تناول طعام الغذاء بوقت وجيز في  
نزل ريفي: «يكثير من الاندهاش ويمزيد من الابهاج  
رأيت الشاعر والمفكر وهما في غمرة الفرح تشي  
حالتهما بالرضا والارتياح، كانا يستعيدان ما فعلاه  
بالأمس ويدردشان في شأن زيارتهما المرتقبة للبيت  
الخشبي في طودنوبرغ، وبدا لي سيلان كما لو تخفف  
من عبء كبير». ثم إنه، أي بومان، لا يتورع عن  
التطرق إلى ما كان عليه سيلان من مزاج رائق  
ومعنويات عالية ساعة مفارقتها في اليوم التالي نحو  
فرانكفورت إلى حد أن الشاعرة ماري لوبز كاشنيتز  
سوف تفاجأ حين رؤيتها لسيلان آخر، مفاير، ولن  
تتمالك نفسها، وهي مع ثلة من أصدقائها، في الجهر  
بحيرتها في الشخص الذي تراه قائلة «ماذا فعلوا فيه  
بفريبورغ؟ ما الذي جرى هناك؟ فهو غير الشخص  
الذي عهدناه».

و على الغرار من استفهام الشاعرة الدال أليس لنا أن  
نستفهم نحن أيضا عن نوعية الأسئلة التي يكون قد  
طرحها سيلان على هايدغر، عن موقع الصمت  
وتخليفته في تضاعيف حوارهما ذاك. في هذا المنحى  
يفيدنا بومان، لمرّة أخرى، بأن صديقه سيلان «لم يكن  
هو نفسه يدرى ما الذي يبتغيه من هايدغر بالضبط أو  
يود الاستماع إليه منه» وخاصة وأن هايدغر كان  
يصدر في تحليله للتعالق الممكن بين الفكر والشعر عن  
أن كون أيّما «ترتيب لمهمة فكر ما» حائل بالأمل يبقى  
محكوما بمفارقه للشعر ما دام الأمل، بما هو محرك  
هذا الأخير، يستقيم باعتباره أكثر الأشياء ملحاحية  
واستعجالا ونحن عند عتبة عصر تقني - علمي  
و إذن ففي ثنايا مناخ برزخي يستدعي التسلح بعدة  
من الآمال العريضة الخلاقة سيكتب بول سيلان، على  
نحو ما يفيدنا به بومان، قصيدة «طودنوبرغ» يوم  
الاول من سبتمبر ١٩٦٧:

أرنيكما، عزاء العيون وسلوانها

الفيلسوف ولو أنه سيترف له، أي ليوغيلر، ضدا على احترازه هذا ببدى ما يكنه من إعجاب للغة هايدغر في نصوصه الأخيرة وفي مقدمتها مقالاته التي كتبها عن هولدرلين وتراكل وريكله.. ولعله في مكتنتنا تخيل سيلان عاكفا على قراءة تلك الصفحات التي يعمد فيها هايدغر إلى موضعة ماهية الهوة التي تفصل اللغة المفهومية التي هي محض احتياطي من العلامات المسخرة لخدمة وظيفة «القواصل» - بما هو منطلق نظرية الإعلام - عن لغة الشعر التي تضع بين يدي الكلام الجوهر المستتر للأشياء ولو في وضع الكينونة، متشخصا ما يتعين على الكلام خوضه من رهانات ومجازفات في نطاق زمن يتسم بتفوق الفاعلية الحسابية على تروّي البصيرة ورمانة الفكر.

ففي «مقاربة لهولدرلين» سيكتب هايدغر ما يلي: «ليست اللغة مجرد أداة يمتلكها الإنسان شأن ما يمتلكه من أشياء أخرى، بل إنها ما يضمن، في المقام الأول، إمكانية المكوث داخل المفتوح ولو في الصميم من العدم، إذ هنا فقط وحيث توجد لغة تلتمن قصات عالم...» كما سينص، من ناحية أخرى، على أن أي فكر يقتدر على بسط المعنى إلا ويعد شعرا بامتياز.

لقد انتسبه هايدغر إلى قصائد سيلان بدءا من خمسينيات القرن الماضي، وفي رده على بومان الذي أخبره باعتزامه تنظيم قراءة شعرية عمومية للشاعر في فريبورغ يوم ٢٤ يوليو ١٩٦٧ سيجرح هايدغر لمخاطبه بما نصه: «ها ما تمنيت التعرف عن قرب على بول سيلان الذي أنجز خطوات ملموسة بهنما يؤثر الانكماش، فأنا على علم بجماع ما أصدره كما لا تخفى علي الأزمة العميقة والطاحنة التي يكابدها وحيدا أعزل.. أخصن أن بول سيلان سيسعد بالتعرف على الغاية السوداء..»

كذا، وبمناسبة القراءة الشعرية، المزمع إليها، وعلى هامشها سيحصل لقاء الرجلين لأول مرة، بحيث سيتصدر هايدغر جمهورا قوامه ألف شخص وتيف حضر للاستماع إلى الشاعر. أما هذا الأخير الذي لم يدر بخله أن يبادر هايدغر فيتصل بالناشر فريتز فيرنير

ملتصا منه وضع إصدارات سيلان الشعرية في واجهة المكتبات الرئيسية بالمدينة، عربونا على الاحتفاء والتكريم، فلكم أبهج هذا الصنيع وهو يشاهد ما يشاهد في غصون جولته بفريبورغ.

قبيل القراءة، في قاعة الاستقبال بالفندق، وبينما هما يوالهان مناقشتهما الحامية الوطيس سيدنو أحدهم طالبا التقاط صورة تجمعهما، غير أن «سيلان سيدي رفضه لأن يصور رفقة هايدغر ويبتعد لهنتيه ثم غير رأيه فجأة ويعود سيما باستعداده لالتقاط الصورة، في حين سيلتفت هايدغر، المصدوم والمنبهر، إلى بومان ويقول له: «من الأنسب لي هذا الموضوع».

و بصرف النظر عن هذه الواقعة فهما سيلتقيان ثانية، عقب انتهاء القراءة الشعرية، لتجمعهما جلسة احتسا خلالها كأسى نبيذ فكان أن اقترح هايدغر على سيلان اصطحابه في الغداة، عند الفجر، إلى الغابة السوداء وهي مناسبة ليريه بيت طودتنوبرج الضشي. وإذا ما كان الشاعر قد رجب بالدعوة فالظاهر أنه ما إن انسحب الفيلسوف حتى دار جهة بومان وأعرب له عن ندمه على قبوله، وإذ أدرك بومان مدى تعكر مزاج سيلان واكتنابه لم يحجم عن تذكره بأنه هو من عبر عن رغبته الشديدة في معرفة هايدغر وتمضية بعض الوقت معه، لكنه، أي سيلان، لم يوفق بحسب بومان دائما، وحتى ذلك الحين إلى المصالحة ما بين مشاعره المتضاربة. ولأنه منجذب، رغما من كل شيء، إلى عمل هايدغر الفكري أنجذابه إلى شخصيته لم يقو على الثبات فما كان منه إلا أن سعد في الفد، رفقة هايدغر، إلى طودتنوبرج وقضى الصباح معه في بيته الضشي وإن كنا لا نملك فكرة مدققة عن محادثتهما في تلك الأونة.

وفي هذا النطاق يتوافر كم هائل من الوثائق الألمانية، التي تساعد على تبديد بعض الزوايا المعتمة في قصة لقاء الرجلين، نخص بالذكر منها ما تمّ تجميعه على يد هادريان فرانس - لانور، وإمعانا منا في التحديد حسينا أن نشير إلى:

١- شهادة كليمنس فون بودفليس، الكاتب العام

لأكاديمية بافاريا للفنون الجميلة.

٢- رسالة موجهة من هايدغر إلى سيلان.

٣- نص لهايدغر موسوم بـ «توطئة لقصيدة (طودتويرغ)» (انظر الملحق رقم ٢ ورقم ٣).

فيصودر «تسميات.. ما الذي ائتمنتني عليه سيلان؟» (١) عام ١٩٧١ ببادرة من أقربائه سوف تنتقل من دائرة النسيان الشهادة القيمة لكليمنس فون بودليس وإلا لكانت بقيت لفترة طويلة في طي الكتمان. ويستفاد من هذه الشهادة أن بودليس الذي شغل منصب كاتب عام لأكاديمية بافاريا للفنون الجميلة، التي كان مقرها ميونيخ، بعد الحرب العالمية الثانية، أي خلال الفترة التي كان فيها إميل بريكتوروس على رأس إدارتها، لم يغز بلقاء بول سيلان سوى مرة واحدة يتيممة ذلك عندما كان هذا الأخير في طريقه إلى شتوتغارت لتقديم قراءات شعرية يوم ٢٠ مارس ١٩٧٠ إحياء للذكرى المئوية لميلاد هولدرلين.

في شهادته تلك يلجأ بودفليس إلى رسم لوحة تصور لنا بول سيلان لحظة قراءته جملة من قصائده في رحاب جمهور نوعي وتنقل لنا فيض الثقة الذي طغى به، على حين غرة، ذاته، تشيد بتلاوته اللغوية الفصيحة والسليمة وبمراعاته لمبنى نصوصه التوليقي تطلبا لتضافر القضاء والمفردات والصموات. وإذا تستحضر الشهادة أجواء قاعة الاستقبال بالفندق لا تغفل ما كان يخطر فيه الشاعر من حوارات ومذكرات محورها اللغة أو، بالأدق، إكراهات اللغة الشعرية موردة ما جاء على لسانه في إحداها، مآ حرقيا أو في معناه القريري، بحيث يرى أن «تعبيرات لغوية وإبداعات مصطنعة» تحفل بها أمكنة عديدة لا تني ترسخ في الذهن استحالة تعويض المحاز ومن ثم توكيده على تلازم المعنى الشعري والصورة الشعرية. والواقع أن بودفليس سيندهش لا من شغافية قاموس سيلان ولا من سداد رأيه وأيضا من تماسك أحكامه البسيطة، لكن العميقة، والتي تنهق من «نظرة شاملة تسمح كلية الأشياء وتدمجها في بعضها البعض»

«أريد أن ألتفت بما هو صميم حقا، أن أقوله من الفور وبلا تلعثم»، وهو يستشهد بهذه الجملة للشاعر فريدريش غيورغ، شقيق إرنست يونغر فإنما لكي يدلي لنا من جانبه بتساؤل بليغ متوجع بإجابة أبلغ «ما الذي يعنيني من دون الآخرين؟ يعنيني أن أطرح المفردات المسموعة معتبرا إياها مجرد علامات نعنية. أود أن أصغي من جديد إلى «تسميات» الأشياء في اللب من المفردات لأنه بقدر ما تقوم العلامة النعنية بعزل الشيء المتمثل فإن مقام هذا الأخير ليوحد أصلا في نطاق التسمية بل ويخاطبنا من هذا النطاق ذاته بحسبانه شيئا منفردا لا يتكرر أبدا ووثيق الصلة بالعالم». (إذا كان هايدغر قد أطلق على «الشيء» اسم «موقع العالم» فإن سيلان سوف يذهب، في إحدى قصائده، أبعد من ذلك فيقول: «لست هناك كلمة، ما من شيء هنالك، من كليهما تولد تسمية هي نسيج وحدها»)

استرسالا منه في شهادته - روايته يكتب الأكاديمي البافاري ما نصه «امرؤ من معدن مارتن هايدغر لا أهاله مفتقرا إلى ملكة الحوار، الملكة التي أوتي سيلان بل وأتقن إعمالها بأثر من الفصيصة المفارقة لشعره ذي النزعة الفكرية». وخلافا لمن تبهرهم طريقة كلامه أراي مسوقا إلى التشديد على كون هايدغر هو من سيكتشف في اللغة «نقاوتها».

وإذا ما نحن اتخذنا «النقاوة» هاته متفخا «الانجلاء» فلا نظن أننا سننكح ما فيها من رنين أو سنستغد ما ترخيه من ترجيع لأن المسألة تتعلق بذلك الصفاء أو الشفوف الذي يضع المنبع ذاته موضع انجلاء في دق ماء فسيقية ما. وإذن لا عجب في أن يشيح، أي هايدغر، نظره، في مجرى الحوار، جهة الشرق، صوب أوروبا الأخرى التي بزغ فيها نور حياة سيلان ولم يتقاعس عن ترجمة لغتها. ماندلشتام، بلوك، يستين، بحيث ما مغزى أن يدهمنا من هناك، عبر الشعر والأدب، ما هو أوفى من الحياة، نصيب واقر من القوة ولا يأتينا من عالما القريبي؟ هناك الكثير مما يمكن قوله في هذا الشأن ولا تنقصنا التفسيرات والمسوغات بيد أن



### • بول سيلان: قصيدة «خاتمة».

يوم ١٢ يناير ١٩٦٨ سبغت بول سيلان إلى مارتن هايدغر بنسخة من قصيدة «لودتويرغ». وللإشارة فهذه القصيدة التي تردد صداها في ذهن الفيلسوف بالغاية السوداء يوما فقط قبل هذا التاريخ كانت قد كتبت يوم الأول من سبتمبر ١٩٦٧ بفراנקفورت، وكما تشهد على ذلك كل الآثار المدونة التي تحدّرت إلينا من الشاعر، وذات الصلة بقاء الرجلين، (٢) فإن سيلان سيرك فريبورغ وهو في منتهى الانتعاش النفسي، راضيا على الحوار الصريح الذي كان له مع هايدغر، بل وسيكاتب زوجته يوم ثاني غشت ١٩٦٧ مخاطبا إياها: «في اليوم الموالي لقراءاتي الشعرية كنت مبعبة م. نوممان، صديق إيلمار، في بيت هايدغر الخشبي بالغاية السوداء، بعد حين انطلق، ونحن نمتطي السيارة، حوار من الجسامة بمكان اتسمت فيه كلماتي بأوفى ما يمكن من الوضوح. سيقول لي م. نوممان، باعتباره شاهدا على الحوار، بأن بالأمر كان، بالنسبة إليه، بمثابة وضع النقط على الحروف أكثر منه جساً للنهض، أمّا أنا فكانت أمنيته لو أن هايدغر تناول قلمه وخط بضع صفحات يضارع دويها قوتها التحذيرية وكيف لا والوقت كان وقت تصاعد المدّ النازي». ولعل هذا التطلع الذي استحوذ على تفكير سيلان ومشاعره، ممّا ترشح به هذه الرسالة، هو ما تلقى في تلاهب الجملة التي دونها في الكتاب الذهبي الخاص ببيت هايدغر الخشبي والتي تقول: «في سجلّ بيت الاصطياف، ونظرة تحديق في النجمة من النافورة، مع الأمل في كلمة تخطو صوب القلب»، وهي الجملة التي تتم استعادتها، بحذافيرها تقريباً، في قصيدة «لودتويرغ».

فيا ما حملنا هايدغر مسؤولية الإمساك عن تقديم جواب ما شاف عن سؤال الشاعر أو اللوذ، إن نحن استعملنا تعبيراً أصبح يشكل اليوم سبعوية بالنسبة لمعشر الجبهة، بالصمت لا أقل ولا أكثر، ويحترنا عن الحقيقة سوف لن نعدم ثبوت جوابين اثنين مؤكدين للفيلسوف يزيحان ما علق بهذه القضية من لبس

سيلان سوف يعطينا من هذه المشقة ويختزل كل هذا قائلًا «إن الأمل لهو أمّ كل فن» بينما «الحزن يقش عينيه ويسمة تخضبها المرارة ترسم على فمه»، أو ليس هذا كافياً لتضامن هايدغر مع سيلان، وهو ما يفوح من «ذكريات بول سيلان»، وأبعد من هذا أنه سيرتأي اصطحابه معه، عند حلول صيف عام ١٩٧٠، في سفرة قصيرة بفرض إطلاعه على مشاهد في الدانوب الأعلى سلف وأن وصفها هولدرلين.

على أن صحة سيلان سرعان ما أخذت في التآكل، إن لم نقل الانهيار، ولم يعد مزاجه يستقر على حال، وهنا لاضير في أن نستأنس لمرة إضافية بما يحكيه بومان عن حادث سيقع في أثناء آخر لقاء جمع بينهما. فعقب مناقشة موسعة حول الشعر أبان فيها هايدغر عن اطلاع حرقى، أو يكاد، على قصائد سيلان سيعاتبه هذا الأخير، هكذا بغثة، على عدم الإنصات إليه، ليفترقا تحت وطأة ملاحظة خاطئة من هذا القبيل، ولكأنما أدرك الفيلسوف، الواقع ساعته تحت تأثير تلك المؤاخذة المفتعلة، ما يعانيه الشاعر فلم يفته أن يبوب لبومان، وهما يسيران سوية، بأن «سيلان في حالة مرض، أفي مقدور أحد منا إنجاده»... هذا من غير أن يسهو عن قرابة سيلان مع «لانز» لبوخس.

لست أدري هل في الغد أم بعد بضعة أيام قادتنى خطواتي إلى الفيلسوف؟ تتساءل السيدة هايدغر مخاطبة إياي ونحن في الحديقة: «لقد زارنا سيلان، مسكين إن حالته ليست على ما يرام»، ولأني كنت، في تلك الفترة، أجهل جهلا مطبقاً ولو النزر اليسير عن سيلان فاني غنمت، على الأقل، كلمات إلفريد هايدغر وصنيتها في ذهني أمّا صوتها المجتف فسيظل محفوراً، ما حبيت، في ذاكرتي.

### مسؤولية فكر

هادريان فرايس - لافور<sup>(١)</sup>

هكذا

أو توجد معابد قائمة أبداً الدهر  
هل من دوام للضوء في أحشاء النجمة؟ ليس هناك من شيء  
طاله فقدان.

وبالتالي، من ترخص الأول جسمته رسالة، تحمل تاريخ ٣٠ يناير ١٩٦٨، موجهة إلى الشاعر حملها شكره وامتنانه بعد خلوصه من قراءة القصيدة التي لا ينسى هـ. ف. بّيترت (٣) إخبارنا بما كان لها من مفعول شديد وغائر في نفسية هايدغر، ارتج معه كيانه، قائلا «لقد تأثر بها عميقا»، بينما يتمثل الثاني في نص عنوانه «توطئة لقصيدة (طودتوبرغ)»، غفل من أي تاريخ، عثر عليه هيرمان هايدغر ضمن ما عثر عليه من أوراق ومخطوطات أبيه (انظر الملحق رقم ٢ ورقم ٣)

وفي خطوة احترازية جد خاصة بهايديغر نستطيع تسميتها، استعاضا بمصطلح سيليب دورا وإرنا في الأشواط المتأخرة لمساره الفكري، بالحياء أو الرصانة سوف لن يبادر إلى إرسال التقديم المذكور إلى سيلان، وكفرينة أخرى لفصلة الحشمة هاته، التي قد تشكل أحيانا قاعدة لازمة لنشره رابطة عقلية بين إنسانين، تلك الجملة الواردة في رسالة هايدغر والتي يقول فيها: «بعدها تبادلنا الرأي، والصمت يرين علينا، في العديد من الأمور». ولاشك في أن سيلان الذي لم يكف شعره عن الإفادة بكون الصمت هو الشكل الأصيل للكلام لن يسر عليه استيعاب لغة من هذا الطراز، وأكثر من هذا توجد جمل، وطفها في رسالة منه إلى ناشره روبير ألتمان تحمل تاريخ ثاني أغسطس ١٩٦٨، تنوه إلى جواب هايدغر وتقرّ بحصوله. حقا إنه سيسرح بخيبة ظنه في هذا الجواب الذي لم يلبّ انتظاراته ولم يشف غليله في تلك اللحظة بالذات لكن هل كان ظنه أقل خيبة وهو يقرأ تقديم الفيلسوف لقصيدته؟ مع عجزنا عن استيضاح هذا الأمر فإنه ليس من المتعذر تخمين ما كان يشرب إليه بال سيلان في ذلك الإبان.

فعندما نقرأ أكتابات سيلان حول صعود النازية وتجبرها لا نستطيع الإضراب عن التفكير، مثلا، في «قضية غول» المشينة والفاضحة، كما يقول، والتي وإن كانت قد خلصت، بعد لأي، إلى خاتمته متخذة طعم «انتعاق جوهرى وبسيط ينعم به شخص هو

مبدع في نفس الوقت» فإن سيلان سينمى بقوة بما اعتبره «قضية دريفوس حقيقية» فعمل، خارج نطاق ملاجسته المثيرة للجدل لهايدغر، على فضح الايديولوجيا النازية والكشف عن تواطؤها الخبيث، في هذه الحالة تخصيصا، مع «يسار» بعينه يعتنق نزعة وطنية - بلشفية، وهو ما حدث مع عدد محسوس من «اليهود» الذين سيعاملون «على منوال هذه الحالة المحصورة» مثلما يكتب في رسالة بعثها إلى جان بول سارتر. (٤)

أن يكون سيلان قد طلب، بدون مراوغة، من هايدغر الإعراب عن تضامنه في قضية مثل هذه فهذا أمر قليل الرجحان بسبب من الانطباع الذي كان قد استقر في ذهنه، وشمل كذلك الكثير من الناس، عن الفيلسوف المستاء بطبيعة تفكيره ممّا يخالف تعبير «يقال» أو «زعموا» من افتراء وشاية، وما يستنتج من طابع اختبار النوايا الذي اتخذته محادثتهما هو محورهما حول موضوع النازية (وربما حصل ذلك من خلال كلمات متبوعة لا يضمها سياق مكتمل).

إن الفقرة التي يسميها هايدغر «فترة مدركات العالم» وذلك في نصه «الطريق الغابوية»، الذي لم تفت سيلان قراءته، تميزها خمسة مدعيات جوهرية من بينها الافتقار إلى الآلهة، بمعنى اندثار القداسة، وأيضا انتشار التقنية الحديثة ممّا أكسب العلم القانم على الرياضيات سيادة خارقة لاجدال فيها، وبحلول عام ١٩٤٩ سيعترف هايدغر بأحد الوجوه الأخرى الإضافية للتقنية الحديثة ضمن «صناعة الجثث في غرف الغاز ومعسكرات الإبادة»، (٥) وللأسف فإن سيلان لم يصله خبر هذا الانتواء أو القصد المصرح به في غضون فترة بريم. مع هذا لسنا نستبعد بأن حواراه مع الفيلسوف قد سنع له، بلا ريب، التأكد ممّا سبق وأن قرأه عن تفكير هايدغر، المتعثر والمتراحم في أن معاً، في طبيعة الأزمنة الحديثة، هذا التفكير الذي يمكننا تلّمسه، بأحد المعاني، مندسا في ما استثاره سيلان من صور تجسم ما خلفه «الانفجار النووي من دمار وخراب» (٦) في قصيدة «خاتمة».

وإذن فبمفاديرته فريبورغ مطمئنا إلى هايدغر بناء على الخلاصات التي انتهى إليها حوارهما الجسيم والصريح لم يكن أمام سيلان سوى تعليق الأمل على محاوره وترقب، بالتالي، تعبير فوري منه، بله «تحذير»، بالنظر إلى ما كانت تتطلبه الأزمة الدالة التي عكسها، في رأيه، صعود النازية من فورية واستعجال في الإبانة عن رد الفعل. حقا إن هايدغر لم يصدر عنه، في هذا المقام المحصور للمسألة، أي موقف ولم ينبس ببنت شفة لكن من يتدبر تأملاته اللامتنقطة في قضية العدم، في مرتكزات النازية وقوله، بعد أن أدرك ذلك في مطالع الثلاثينيات، بأن اندحار الهتلرية لن يستتبع، لزوما، تقوُّض مبادئها سيتيقن، لا محالة، من عميق درايته لتلك النازية التاريخية الشيء الذي تثبته كومات المخطوطات المكسدة في خزانة كتبه والتي هي الآن قيد الطبع ضمن طبعة تامة ومكتملة، ولأن الأمر كذلك كان لابد وأن يقع تضارب بين الإيقاع المتعجل للشاعر وبين إيقاع الفيلسوف المتأن، المستغور لباطن الظواهر، أي بين إيقاعين ليسا من طبيعة واحدة ومتجانسة.

فما كان يفهمه هايدغر من العجلة هو بالأساس الهيئة الفكرية التي كان يتخلق في نطاقها مصير الغرب، ومن هنا سنلفه يتحدث في «توطنته»، المشار إليها آنفا، عن العمل الذي يسخر أقصى الطاقات حتى يتهيأ للفكر رسم وجهته ولأنه يتعين علينا التنصيص على ما يصح احتسابه خطأ «فلسفيا» وقع فيه مرة، عام ١٩٣٣ تحديدًا، لما استسول، بداع من وثوقه المفرط في عمله الفكري، إجراء إسقاطات فورية على الواقع الملموس، وتكفيرا عن هذا الخطأ سوف يوطن ذهنه، من ساعتها، عن ترديد بأن الفكر لا ولن يوفق إلى إنتاج فعل مباشر، بالدالة التي لكلمة الفعل، في سريرة الأحداث، وأقصى ما يقوى عليه هو العمل على إيقاظ معنى إشكالية الوجود التي تغلفها مرحلتنا بطق من النسيان.

بيد أن عامل استعجال الوجهة، بما أنه يشكل جزءا لا

يتجزأ من مهمة الفكر، يتلامح، في روح هايدغر، موصولا بضرورة إرساء حوار بين الشعر والفكر، وفي إطار هذا الحوار المستوجب سيلتقط، على وجه الدقة، مغزى لقائه مع سيلان ويعده بمثابة «بقطة واتعاظ» خليقين بالمتابعة والاهتمام.

لهذا لا عجب في أن تقع المجازفة، في هذا الحوار، بجوهر الكلام الذي يضع، هو بالذات، إقامة الإنسان في الأرض موضع تساؤل وأن يتحدث هايدغر عن «حوار انطلاقا من اللامتكلم» تجد خلاله «الكثير من الأمور، من جديد، سبيلها إلى الحل». فاللامتكلم لا يفيد اللامقول بمعناه المعتاد وإنما هو الشيء الذي يستطيع، بوصفه قاصرا عن أن ينقال، التجذر في صلب الكلام كإمكانية، ولم لا، لقول مرجأ، إنه السر الخالص للكلام، ومن ناحيته سيكتب سيلان في إحدى قصائده

اسكب على كلماتك معنى

اغدق عليها الظل

.....

الهج بالحقبة التي نتكلم في الظل.

بالنسبة لسيلان، دائما، فإن الكلام والشعر هما ما يضمن تعالقه مع العالم ويوطد عراه، أما الفيلسوف فسيترجى، وقد لمس عند الشاعر ذلك التوتر المعتنف بين الكتابة من جانب وإمكانية العيش من جانب آخر، سيترجى له جراء هذا بالضبط، بصدق وحميمية، «أن يتمكن من الإصفاء، في الميقات الملائم، إلى الكلام الذي يأتيه من خلاله ما تزعم القصيدة على قوله حقا»، ذلك أن هايدغر يدخل قضية جوهر الكلام في عداد المهام الأكثر حدة ومضاء التي ينهض بها الفكر لأن جوهر الكائن الإنساني نفسه يتمدد، من منظوره، من خلال هذه القضية وعليه فلا غرابة في أن يخصص نصف «توطنته» للكلام.

هكذا ويفضل مقلب نحوي بصطلاح عليه بالمضاف الأخلاقي يفيد محموله معنى (لقد وجدتها في صالح) لم يلق هايدغر عنقا في بسط حادث اللقاء ضمن القسم الأول من «التوطنة». نعم، يقول، لقصيدة

سيلان معبراً عن تجاوبه معها ومسمياً «ناعاً» NENNEN على شاكلة ما هو ثابت في مفتتح الرسالة البيت الخشبي، المرتفعات، الكتاب... «لقد أمكنك إبراز البعد الذي سيدور لقاءنا في نطاقه متاحاً، والبيت الخشبي بطورتنوير الذي كان محل هذا اللقاء... البيت الذي كما لو أصبح، بعد أن عمد الشاعر بتسمية لا قبل له بها، ملكاً جديداً للفيلسوف يكبر في جنباته أطفاله في انتظار أن يتم أسرهم في الجبهة الروسية ليجأج جنينهم إليه. إنه، بالنسبة لهايدغر وزوجته، المكان المنفتح OUVERT، عن طريق الكد، على توضع الاستتار أو الاختباء بعيداً عن ضجة الانهماك في العام والمشاغ (في أثناء عزلة فصل الشتاء) التي يصفها هايدغر على مدى الصفحات البديعة والرائقة في «لماذا نفضل البقاء في الإقليم الريفي؟»، ومن ثم سينتقل هذا المكان، منتسجاً بكلام الشاعر، إلى موقع SITE، كما أنه لم يعد، بدءاً من هذه اللحظة، مجرد بقعة ريفية في أرجاء الغابة السوداء بقدر ما أصبح «عالماً» MONDE، أو، بالحرى، «إقامة» SEJOUR يصير معها الفكر إلى خبرة وراس في الكليئة ENTIERETE لكن بكيفية مبسطة على منوال ما يشير إليه هايدغر في مستهل الرسالة.

و حالما يسمي المكان المجلو بواسطة الكلام على هذا النحو يعود، أي هايدغر، إدراجه إلى الكلام ذاته فتعثر بذلك تسمية «التوطنة» في تضاعيف هذه الأوبة، على معناها وزيادة ما دامت تفوص إلى المنطقة الأشد تكثيفاً لهيبة الكلام وسطوته، نقصد المظهر الناجز للكلام، وما يجدر قوله عن الكلام عينه كيما يتأني استنصت القصيدة باعتبارها قصيدة لا تلفظاً كيفما اتفق. كذا، وطريقة مقتضبة لكنها مذهلة، يكب هايدغر على تنحية المقولات التقليدية للسانيات جانباً حتى يمكن الجريان الصميم للكلام من الانجلاء والبروز، الكلام المبين، يتصاغر إعجازه وقابليته، عن قاعدة أو أس، بالمعنى الصارم للكلمة، قيد الانعفاء من تعمل جملة الكائن الإنساني ولعمة ضوء تنوّه، وذلك

بكيفية يكون فيها هذا الكائن، المنذهل حد الانصعاق، في الموضع «الضروري» لتصريف «كينونته»، وحيث يستطيع الاستجابة لمقتضى كونه، هو وليس شيئاً آخر، الكلام موجهاً إليه أصلاً من الوجود. فالكلام يلوح في هذا الموقف مؤشراً على أين؟ يتكلم في صمت متوسلاً للامتكلم ويكشف للكائن الإنساني البعد الذي يباح له، في إطراره، أن يكون ما هو خليق بكونه كشفه للعالم الذي تأتلف في بساطته سائر الأشياء: السماء والأرض، الآلهة المقدسة والبشر المجبولون على الفناء.

لنقل، في المحصلة، لقد حصل لقاء بين بول سيلان ومارتن هايدغر، ذلك اللقاء الذي ما كان ليتم لو لم تتوافر له جملة من الشروط والموجبات ويبقى حوار الرجلين الدليل الأسطع على ثبوته وصديقيته، حوار يمكننا الارتجاع به قليلاً إلى الوراء، إلى عقد الخمسينيات لما شرع الشاعر في محاورة أعمال الفيلسوف، وبالمثل، عندما أخذ هذا الأخير في محاورة الفاعلية الشعرية بوجه عام، وعليه فنحن في غنى عن التشكيك في هذا الأمر وحسبنا أن نلقت الانتباه، إمعاناً في التذكير، إلى تاريخ ٢٥ يوليو ١٩٦٧، بما هو لحظة تنويع ذلك الحوار. إن فحوى لحظة كذلك غير قابل للاستنفاد أو التلاشي ولا حتى الانسحاق إلى مجرد طرفة نادرة أو حكاية عرضية، لذا وجب علينا، بسبب ما ميز حوارهما من اختبائية واستبطان، أن نشاطر على النظر في الحاجة العاجلة إلى إجراء حوار بين الشعر والفكر خاصة وأننا نحيا في فترة ربما تعتم علينا، والقول لهايدغر، البدء، أولاً وقبل كل شيء، بتعلم كيف «نكون داخل اللامسمى» (٧).

ملاحق،

١- يصمد ياسبرز

فريدريك دي توفارنيسكي

في ترأسه سيلان مع حقاً أراندت (١٩٢٥ - ١٩٧٥) أو مع كارل ياسبرز (١٩٢٠ - ١٩٦٣) (أ) تأثير هايدغر ما عاناه، خلال عام ١٩٣٣، من خصائص في سداد النظر إلى الأمور، مقراً بأن توقعاته كانت

«من كافة زوايا النظر» غلطا في غلط. وإذا اتهم من طرف ألفريد روزنبرغ ومسؤولين آخرين في جهاز الدعاية الثقافية التابع للحزب بإيواء مجموعة من الطلبة اليهود في دروسه فإن هذا سيفاقم من حدة التجريعات التي ستتركها في نفسه الظنون بمعادة السامية التي ستثقل كاهله فيما بعد. يوم ٧ مارس ١٩٥٠ سيكتب إلى ياسبرز قائلا: «إن لم أكن جفتك ثانية منذ عام ١٩٤٣ فليس ذلك بسبب إقامة امرأة يهودية في بيتك، وإنما لأنني كنت، بكل بساطة، خجلا من نفسي»، أما يوم ٧ أبريل فسيخاطبه كالآتي: «العزیز یاسبرز، رغما عن كل شيء، رغم الموت والدموع والألم والفتاغة والشدة والمعاناة (...) يلزمنا تلقي العلامات القصية من جعبة غد وإخضاعها للنظر ما دام في غير استطاع أي بناء تاريخي، الحالي منه بخاصة والمحكوم بذهنية تقنية. فك لغزها». تتساءل هل لمس ياسبرز، يا ترى، في هذه الأسطر الوجيهة نقدا غير مباشر لكتبه، لحقل فعالياته الفالصة، و، بالتالي، لانشغاله بتواصل تشاجري أو تخصصي مع «الواقع المحسوس»؟ وفي ما يوازى الإجابة عن تساؤلنا هذا سيكتب ياسبرز هايدغر بعد انصرام عامين اثنين، أي في يوليو من عام ١٩٥٢ مصرحا: «فيما يعنيني ليس هناك من وسيلة لاكتمال عمل الفكر سوى الخوض في طريق ما هو حسي تماما، ما هو مائل أمامنا، وما هو رهن اليد في وجودنا المتقاسم مع آخرين».

إن هايدغر لا يفتح ياسبرز في موضوع كتابه عن الإثمية الألمانية لكن ليس مرد هذا العزوف إلى احتمال كونه اعتبر القضية متزايدة وفائضة عن حاجة التفكير وإنما تفسير ذلك في طبيعة تحليل ياسبرز ذاته للقضية، هذا التحليل الذي استند إلى الفلسفة التقليدية ووقع في إغواء المكانية العمومية، زد على هذا أفقه غير الكافي لطرح حقيقي لقضية الطبيعة اللاإنسانية للأنظمة الشمولية في القرن العشرين سواء في ارتباطها بمسلسل تقنية كاملة

للعالم الحديث أو في تقاطعها مع إرادة القوة المستحكمة في كل أنما مركزية ومنتصرة، بحيث «إن ما يجب أن يكون موضع مساءلة في ظاهرة الشر ليس عنصر المصطلح أو الماهية بل معطى تأصلها في حقبة ذات بعد عالمي» مثلما يوضح.

٢- رسالة هايدغر إلى بول سيلان التي نشر عليها<sup>(١١)</sup>

ترجمة: هاديان فرانس - لانون

فريبورغ يوم ٣٠ يناير ١٩٦٨

العزیز بول سيلان

كيف لي أن أخبرك عن امتناني بخصوص هذه الأعطية العظيمة اللامنتظرة؟ كلام الشاعر الذي يقول «طودنوبرغ»، يخلع اسما على الموقع والمشهد، وحيث فكر ما يصير على التراجع بغيّة تطويق ما هو بسيط، كلام الشاعر هذا الذي هو، في ذات الأونة، عبارة عن إيقاظ وموعظة، والمغلد، في مجرى تفكيره، لذكرى ذلك اليوم الأغرّ في الغابة السوداء، يوم معانقته لنهرته من خلال طرائق شتى.

على أن هذا الذي ذكرت سوف يتفق منذ الأمسية التي قدمت فيها قراءاتك الشعرية التي لا يمكن نسيانها، بل وتوافقا مع أولى تحاياها في بهو الفندق، أو لم يبع بعضنا لبعض، وإن في صمت، بالكثير من المواجه؟ أعتقد بأن أمورا لا تمضي ستجد حلها يوما ما في نطاق حوار عماده اللامتكلم.

يبهجنني أن أهرّك بأنني سأصنع علبة وأجدها خصيصا من أجل الإبقاء على قريحتك محفوظة بالشكل الذي يليق بها..

أما الصورة التي التقطتها ابنتا البكر للبيت الخشبي فلا يراد منها أيما إشهار لهذا البيت بقدر ما هي مجرد وسيلة جازئة أن تساعد الرؤية الشعرية على استبصار عزلة فصل الشتاء. وحتى لا أسهو دعني أشرك على صدي بنسخة من ترجمة ستيفر، وبالمناسبة أفلا يبرهن هذا الإنجاز على كون الترجمة، في هذا المساق تحديدا، من قبيل المستحيل ومنتهى ما نفعله هو انتقائنا، في قترتنا هاته، لنصوص بناء على التمثلات الجارية لا على تملنا نحن.

لقد أرسلت إليك جملة الأوتاد منفصلة، ملحقاً بها إهداء دونته في ورقة منفردة سيسهل عليك إلصاقها بالداخل، وفيما يخصني فإن نزلة برد شديدة، أتعافى منها الآن شيئاً فشيئاً، هي ما تمنعني من تبليغك، على نحو ما أقوم به اللحظة، مودتي الحارة.

عن تمنياتي،

رجائي أن تتهيأ لك المقدرة، في الموعد المناسب، على استنصات الكلام الذي يسري إليك في مسامحه ما تشاء القصيدة قوله.

وإذ تحضر في بالي كصديق تقبل تحايا صفيك مارتن هايدغر.

٢- مارتن هايدغر، **توطئة لقصيدة (هلوتوبورغ)** (١٩٥١)

ترجمة: هادريان فرانس - لانون

أي نعم،

البيت الخشبي والذي

مشهد النافورة

(جنّي الفكر)

كتاب فوق المنضدة

يقات طمانينته من بهجة الضيوف

لقد وجدتتها من أجلي أنا

و تفكيرك يتحرش باللب من المصير

البيت الخشبي: إنه نعيم الشباب بالنسبة للأبناء

المعتقلون لاحقاً، وحينئذٍ مستعر ينادي بالعودة إلى

مسقط الرأس؛

فيما يمسنا، إنه إقامة ومشي،

ماوى لثقة متجددة

البيت الخشبي صمت وعالم أنت من أسسهما.

متى تنقلب الكلمات

إلى كلام؟

عندما تقول،

لكن من غير أن تدل على شيء

أو تنعت آخر

لمّا تسبح وهي تنير

على المواقع

خالص الدهشة

حد تمكّل الإيعاز

الذي منه يهب

نفس الصمت،

و حيث كل شيء يسير على هدى من إيقاع خاص

إلى الأمام من المصير.

**هوامش:**

(١) أعمال المشورة «حوار مع جان بوفوري»، المنشورات الجامعية الفرنسية، «السنن إلى ملائحة هايدغر، ذكريات مبعوث من الغابة السوداء»، منشورات غاليمار، «مارتن هايدغر، ذكريات ويوميات»، منشورات بابو / خفاف

(٢) أسناد ميزر للطبعة، نشر مؤرخا «جملة الفكر، تحية إلى هراسو فيدي»، دار التوزيع المرقم بالحروف، باريس، ٢٠٠١.

(٣) سطر هذا النص باللغة الألمانية في الطبعة الاستعمارية، ضمن سلسلة «كتاب الجيب»، لكتاب غ. بومان عام ١٩٩٢.

(٤) ظهرت هذه الرسالة لأول مرة باللغة الألمانية على يد س. كراس ضمن مقالة نشرتها «المصيفة الجديدة» بتاريخ ٣ - ٤ يناير ١٩٩٨

١- ميونخ، ١٩٩١، الترجمة الفرنسية، مجلة «شعر»، ع ٩٢، دار بلان، ٢٠٠٠

٢- علاوة على هذا هناك رواية غ. بومان التي يعرضها في «ذكريات بول سيلان»، صهر كامب، فرانكفورت، ١٩٨٦ رسالة سيلان إلى زوجته

جيزيل، الحاملة لتاريخ ٢ أغسطس، وأيضاً جواب هذه الأخيرة، المؤرخ ٥ غشت (و القوم، على التوالي، ٥٣٩ - ٥٣٩ في المجلد الأول من «مراسلات»، [هنا] التي صدرت مؤرخاً عن دار سوي)، والرسالة التي بعثها

سيلان يوم ٧ أغسطس ١٩٦٧ إلى صديقه فرانز فوروم مخبراً إياه «بأن الأمور قد تمت على أحسن وجه وبأنه أجرى مع هايدغر حواراً مستفيضاً

اتسم بأقصى ما يمكن من الوضوح (ب. سيلان - مراسلة مع فرانز فوروم، صهر كامب، فرانكفورت، ١٩٩٥، ص ٨٧)

٣- عن النجمة، دار ميرلاغ، فرانكفورت، ١٩٨٣، ٢٠٩

٤- ب. سيلان / ج. سيلان - لستراخ - مراسلات، المجلد الثاني، ص ٥٣٤

٥- مارتن هايدغر هذا وذلك [القول الإيجابي]، ج. أ. ٧٩، ٢٧.

٦- رسالة إلى إيريش إينهورن، سلطة ١٨/١٠، ١٩٦٢، ضمن مجلة «أروبا»، «بول سيزان»، ع ٨٦١ - ٨٦٢، يناير - فبراير ٢٠٠١، ص ٥٨

٧- رسالة هي للفرقة الإنسانية، منشورات أوبه - مونتهني، باريس، ١٩٨٣، ص ٤٢

٨- شواهد مقتبسة من مارتن هايدغر، مراسلات مع كارل ياسبرغ، منشورات غاليمار، ١٩٩٦، ٢٠٠١

- عن شهرية، «الناخزين لتييرير، الفرنسية»، ع ٤٠٥ - ٤٠٦، يناير ٢٠٠٢.

# الجنس والنوع في الرواية العربية

إحسان عبدالقدوس.. نموذجاً

عفاف البطاينة \*

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أسباب رفض أحد أنواع الرواية، الرواية العاطفية، من قبل النقاد، والأسباب التي تجعلهم يصفون هذا النوع بافتقاده صفة «الأدبية»، التي تسم أنواع الرواية التاريخية والإجتماعية والسياسية. سوف يأتي البحث على التفريق بين الجنس والنوع، مبيناً أن للرواية كجنس، خصائص عامة تشترك فيها جميع أنواع الرواية، وأن لكل نوع روائي خصائصه أيضاً، التي تميزه عن بقية الأنواع الروائية الأخرى. ستكون رواية الطريق المسدود لإحسان عبد القدوس نموذجاً على الرواية العاطفية، ومن خلال التحليل، نبين خصائص هذا النوع.

\* أكاديمية من الأردن

## الجنس والنوع الروائي

في خضم المنتج البحثي الخاص بالرواية العربية، نجد إما صمتاً تاماً، أو هجوماً غير مدبر، على ما يعرف في حقل الأنواع الأدبية بالأدب الشعبي، بمعنى الراجح *popular* الذي يقبل عليه جمهور القراء، لا بمعنى الموروث الحكائي الشعبي من مثل ألف ليلة وليلة. فالرواية، كجنس أدبي، ولغة جنس، كما يقر ابن منظور، أعم من لفظة نوع، تضم أنواعاً متعددة مثل الرواية التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والبوليسية، والمغامراتية، والعاطفية، والخيالية العلمية، إلخ. وبالرغم من تعدد الأنواع الروائية، إلا أن معظم الدراسات النقدية تركت على الأنواع الروائية التاريخية والاجتماعية والسياسية، وتجاهل الأنواع الأخرى، وكأنها لا حضور لها في الساحة الأدبية العربية، مما يدعو للتساؤل عن أسباب هذا الموقف النقدي.

من المسلم به نقدياً أن الرواية تختلف عن الشعر أو المسرحية أو غيرها من الأجناس الأدبية، حيث أن لكل جنس خصائص عامة تميزه عن غيره. فغير المشترك «بين الأجناس» هو الذي يكشف عن خصوصية الجنس، لأنه يوقف عما ينفرد به، أي، ما يعطيه شكله وتميزه» (١). وبالرغم من وجود قاسم مشترك بين أنواع النوع الواحد، إلا أن هذا لا يعني أن كل الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد مثل الرواية، على سبيل المثال، توظف هذه العناصر بأسلوب مماثل فوجدت علاقات مشتركة لا ينفي وجود غير المشترك. بل أن التعامل مع هذه العناصر يخضع بالدرجة الأولى لتقاليد الجنس. الرواية، ثم لتقاليد النوع: الرواية التاريخية أو الرواية العاطفية أو رواية الخيال العلمي، وثالثاً لخصوصية المؤلف والتي تتفاوت من عمل لأخر، ومن حقبة تاريخية لأخرى، ومن جمهور قارئ لأخر. من هنا فإن لكل نوع خصائصه التي تميزه عن غيره من الأنواع الروائية الأخرى، والتي تضمنه استقلاليتها، ولكن ضمن حدود التقاليد الأجنبية والأنواعية وهذا ما أشار إليه تودوروف حين أكد على ضرورة اكتشاف القاعدة التي تعمل عبر العديد من النصوص والتي تسمح بإدراجها ضمن نوع ما (٢).

والخاصية المشتركة بين النصوص أو أعمال النوع الواحد قد تكون موضوعية أو كيفية بناء الحكمة، أو كيفية تطور الحدث، أو خصائص أسلوبية ما، أو استخدام لغوي بطريقة معينة، أو ترتيب الأحداث النصية، أو نمط الشخصيات، أو وجود أيديولوجيا ثابتة، إلخ، مما يؤدي إلى خلق «سنة» لأنواعها يتبعها الكتاب. وإن كانت الأنواع الروائية تختلف في خصائصها نظراً لاختلاف تقاليد النوع الروائي الذي تنتمي إليه، فما الذي يؤدي إلى احتلال نوع روائي، كالرواية التاريخية مثلاً، المركزية الروائية. بينما يأتي نوع آخر، كالرواية العاطفية أو رواية الخيال العلمي على سبيل المثال، في الهامش؟ وإن كان للتطورات التي تدر بها الأنواع الأدبية دور في موضوعة النوع الأدبي في المركزية أو على الهامش فما الذي يجعل الرواية العاطفية تحتل الموقع الهامشي في تاريخ الرواية العربية؟

بما أن الورقة تركز على الرواية العاطفية فلا بد من الإشارة، إلى أن الدراسات القليلة المتوافرة حول هذا الموضوع تقتصر على دراسة الرواية العاطفية في بدايات نشوء الرواية كنوع أدبي في الثقافة العربية، خاصة المصرية، ولا نجد اهتماماً بما أنتجه الكتاب من مثل

إحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الطليم عبدالله، وغيرهما، في فترات لاحقة (٣). من هنا فلا بد من مراجعة الموقف النقدي من الروايات العاطفية في مطلع القرن العشرين، وأثر ذلك في الموقف النقدي المعاصر.

## الرواية العاطفية في مطلع القرن الهولم وموقف النقد منها

كان الكاتب العربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أمام تيارات فكرية وأدبية ونقدية متعددة، أحدها يدعو إلى تمثل الموروث القصصي القديم، من مثل المقامة، وآخر يدعو إلى الاستفادة من الفنون الأدبية الغربية كالرواية وتتمثلها في الأدب العربي (٤). وممثلو التيار الأول، ويتأثرون من حالة الغوصي التي أصابت جميع جوانب المجتمع آنذاك، حاولوا الحفاظ على الهوية الثقافية، والخصوصية الأدبية العربية، التي أدرك مناصرو هذا التيار، أنها باتت تعاني من الضعف والانهايار والاستسلام أمام كل ما هو غربي، بالإضافة إلى توحيد الموقف الأدبي هذا مع الموقف السياسي الرافض لكل ما هو غربي، أو مرتبط بالمثل، مما تسبب في إبطاء حركة التطور الأدبي آنذاك لفترة وجيزة. أما التيار الأخر فقد دعا إلى استلهام الفنون الغربية وتمثلها، خاصة، في ظل انقطاع علاقة القراء بالموروث «القصصي» العربي، وإقبالهم على الأعمال المترجمة. وقد وصف عبد المحسن بدر هذه المفارقة بقوله: «الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصلي للثقافة العربية الكلاسيكية في شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى» (٥). وهذا يعني أن الأنواع الأدبية، التي عرفتها الثقافة العربية آنذاك، كانت غير قادرة على جذب القراء والتواصل معهم، حينما تمكنت الأعمال المترجمة من تحقيق ذلك التواصل. وهذه القطيعة بين الأنواع الأدبية العربية والقارئ العربي، أدت إلى إقبال الكتاب والناشرين على الأدب غير العربي، خاصة الفرنسي والإنجليزي (٦)، مما أدى إلى نشاط حركة الترجمة الأدبية، خاصة في مجال الرواية، والذي أدى إلى، ليس فقط نشوء المجلات والصحف، بل واعتمادها بالأدب المترجم استجابة لاحتياجات القراء.

كانت المجلات والصحف التي صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تعرض على صفحاتها روايات مترجمة، وكانت أساليب المترجمين مختلفة، بعضهم يعمل إلى سرد الأحداث الغريبة والمثوقة ضمن عمل قصصي يتم نشره كسلسلة على صفحات المجلة، مما كان يجذب القراء، وبالتالي يضمن حجم مبيعات أكبر للصحيفة أو المجلة، أي كان الهدف مادياً. وكان مع البعض الآخر لتلخيص العمل الروائي الغربي أو عرضه، مع كثير من التحريف والتصرف بمجريات الأحداث وأسماء الشخصيات، إلخ وهو هدف تعليمي أو تثقيفي.

ويمكننا تقسيم الأعمال التي اهتم المترجمون بترجمتها إلى الأنواع التالية: العاطفية، التي تركز على قصة عاطفية من مثل رواية بول وفرجينى؛ القصص المغامرات وخاصة البوليسية، مثل شريك هولمز؛ والقصص التي تصور المشاكل الاجتماعية من مثل رواية اللؤلؤما



ويالرغم من اختلاف أنجاس هذه الروايات، إلا أن قصة الحب المرتبطة بحضن المغامرة تشكل عنصرا مشتركا فيما بينها. ويتفق الباحثون أن هذه الترجمات قد تعرضت إلى تشويه وتحريف كبيرين، بالإضافة إلى عدم تقدير المترجمين للجوانب الفنية بشكل خاص (٧) وإن كان المترجمون قد أعملوا الجانب الفني في ترجماتهم آنذاك، فإن الأثر الذي تركته هذه الممارسات مازال حاضرا في الذاكرة النقدية. نكل ما له علاقة بالروايات العاطفية والبوليسية والمغامراتية غير فني وغير أدبي، نظرا لما ارتبط بهذه الأنواع من نظرة سلبية في الطبقات التاريخية السابقة.

هنا، لا بد من الإشارة إلى وجود تشابه كبير بين موقف النقد العربي من الرواية المترجمة، التي أقبل عليها القراء آنذاك، وبين موقف النقد العربي المعاصر من أنواع الرواية العاطفية، والمغامراتية، ورواية الخيال العلمي. ولعل أسباب رفض الروايات المترجمة في مطلع القرن العشرين، لا يختلف كثيرا عن أسباب رفض هذه الأنواع المهمة اليوم، خاصة العاطفية. ومما يلتفت إليه الانتباه أيضا، وجود تشابه كبير بين موقف القراء من الروايات المترجمة في مطلع القرن العشرين والروايات العاطفية، فالنوعان يتمتعان بإقبال جماهيري كبير، لا يعادله إقبال على أي نوع رواي آخر. والحديث هنا يخص القراء عامة لا النخبة. في هذا السياق، تعد روايات إحصان عبد القدوس من أكثر الروايات انتشارا بين القراء، وفي الوقت نفسه، تكاد لا تحظى بالدراسة والنقد، مما يدعو للسؤال: هذه الشعبية التي حظيت بها الروايات المترجمة، وروايات عبد القدوس والتي فسرها النقاد بمناسبة هذه الأعمال لمستوى القراء الثقافي، «المتشدي»، يجعلنا نتساءل عن مدى مصداقية مثل هذه العولاء، خاصة وأن الظاهرة تتكرر لا في مجال الرواية فحسب وإنما في مجال النشر أيضا، حيث نجد أن زكرا الشراء شعبية بين القراء، نزار قباني، أنهم أيضا يتوجهوا لشريحة ذات مستوى ثقافي «متواضع». فما الذي يحفقه النقد حين يعد كل ما هو شعبي، أي يحظى بإقبال جمهور القراء، «أقل قيمة»؟ وهل من خصائص مشتركة بين هذه الأنواع «المهمشة»، يمكن أن يفسر موقف النقد؟

لا بد من الإشارة إلى أن الكتاب، من أقبلا على كتابة الرواية في مطلع العشرينيات، ونتيجة إقبال القراء على القصص العاطفية والقصص ذات الطابع المثير المترجمة، ضمنوا أصحالهم قصة غرامية مشوقة، كانت عاملا أساسيا في اجتذاب القراء. واستمرار ظهور العلاقات العاطفية والمغامراتية الطويلة في الأعمال الروائية، المترجمة ومن ثم العربية، أدى إلى معارضة هذا النوع حرصا على «أخلاق الأمة». خاصة قيم الجيل المراهق. من هنا ارتبطت قراءة الروايات العاطفية بضموم «مضحية الوقت»، وأصبحت القضايا المرتبطة بالمعاشرة الإنسانية والقضايا العاطفية مرفوضة من المؤسسة النقدية. وهنا نشير أيضا إلى أن أسباب رفض شعر نزار قباني كانت أيضا «أخلاقية، قيمية».

ورفض الروايات أو الأعمال التي تعالج هذه القضايا على جانب كبير من الأهمية، لأنها تؤكد ارتباط الأدب بالواقع والمحيط الثقافي والاجتماعي المتغيرة له فالأدب الذي يعالج قضايا العاطفة غير مقبول إجتماعيا وقيميا في

الثقافة العربية ذات الطابع الإسلامي، وهذا الرفض، أو عدم القبول، ينطبق على أي خطاب أدبي، حديثا كان أو قديما، نثرا أو نضما، روايتا أو شعريا. ومن المؤكد أن الخلاف بين الخطاب الأدبي العربي وبغضه العاطفية وقضايا الحب يعيش حالة صراع مع الخطاب الاجتماعي المكون للثقافة الجماعية العربية، ولأن الخطاب الجماعي مساند من قبل المؤسسات المجتمعية المختلفة، بما فيها المؤسسة النقدية والنظام التعليمي بشكل خاص، فإنه أكثر تمكنا من الصمود واحتلال المركزية. بينما يدفع بعادة غير الرسمية، والذي لا يحظى إلا بصدانة القلة، بغاية غير الرسمية، يدفع إلى الهامش، ويبقى في حالة صراع مستمر مع الخطاب المقابل باحفا عن أساليب مختلفة للدخول إلى المركزية.

ولعل القضايا المرتبطة بالحب والعلاقات العاطفية، والمشاعر، التي تضمثها الروايات المترجمة، والروايات العربية في بداية القرن، لا تختلف عن القضايا التي عالجتها معظم روايات إحصان عبد القدوس، وبعض أعمال عبد الحلهم عبدالله، وشعر نزار قباني، والتي اتفق النقاد على عدم ارتفاعها إلى مستوى الأدب «الرفيع». هنا، نشير إلى أن هذه القضايا مما لا يتفق مع العادات والتقاليد العربية «المحافظة»، التي سعى النصار المحافظ إلى الدفاع عنها وحمايتها، خاصة مع استجابة القراء الشديدة لهذه الأعمال. وإن كان الموقف الاجتماعي مما يمكن تفسيره وقعه، إلا أن الموقف النقدي، والذي يفترض أن يتعامل مع النصص حسب إلتقائنا الفضي لخصائص نوعها الأدبي، مما لا يمكن فهمه، مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الموقف الاجتماعي الرفض لهذه الموضوعات وبين موقف المؤسسة النقدية.

لقد أدى انتشار الروايات المترجمة، خاصة العاطفية منها، أو ذات الصلة بالمطاطبة، والتركيز على كل ما هو مفير وجذاب، والإهتمام بالأحداث المشوقة دون الإهتمام بالجوانب الفنية، إلى خلق موقف اجتماعي وأدبي ونقدي (والنقدي مرتبط بالإجتماعي) رافض لهذا النوع الروائي، وبالتالي رفض كل ما تشابه معها، ووصف هذه الأعمال بانفقاها خاصة «الأدبية». وهذا الارتباط الوثيق بين النقدي والإجتماعي الأخلاقي أدى إلى التركيز على المكونات «المضمونة» الأخلاقية (٨)، لا الفنية، لتصدد ما هو جدير، وما هو غير جدير بالدراسة والتدريس في المؤسسات الأدبية والتعليمية العربية، مما ساعد في «مركزة» بعض الأنواع الروائية وإقصاء البعض الآخر.

إن الأراض من دراسة هذه الأعمال في بعض الحالات، ومهاجمتها في حالات كثيرة، ووصفها بانعدام «الأدبية»، لدليل على اتفقا خفي بين المؤسسات الإجتماعية والنقدية. المؤسسة النقدية، تعمل، وبشكل غير مباشر، هذا بالطبع على اعتبار المؤسسة النقدية واحدة من المؤسسات المجتمعية، على تعزيز المفاهيم التقليدية التي تحافظ على الإستقرار الاجتماعي من خلال تقسيم الأدب إلى أدب «رفيع» وأخر «مضع»، تقطي من قيمة بعض الأعمال، وتحط من قيمة البعض الآخر، حسب تأثير كل منهما على القيم والأعراف المتوارثة إجتماعيا أو حسب تهيدها للمفاهيم التي تساعد في الحفاظ على الإستقرار الاجتماعي والمؤسساتي وبالتالي السلطوي. فما خلفها رفض وما إلتقاها قبل.

ومن هنا فإن الروايات التاريخية على سبيل المثال، والتي لا تشكل خطراً على القيم المتوارثة والمتأصلة في المجتمع، تحظى بالدراسة والاهتمام، بينما تهتم الروايات العاطفية، التي تعرض للحب والمغامرة، والتي قد تقود إلى خروج على القيم والعادات لما تحدثه من أثر في نفس القارئ.

من هنا كانت دعوة النقاد والكتاب في مطلع القرن، إلى تأليف أدب يحرر من التحديدات التي تواجه المجتمعات العربية بما في ذلك أزمة القيم ومهمومها وقضاياها الكبرى، ما يساعد في تنقيف العامة وإرشادهم، بدلاً من تسليتهم وإضاعة وقتهم. وبالمقابل استجاب الكتاب لذلك، محاولين كمهم التوفيق بين مطالب النقاد وبين إبداعهم الروائي كل على طريقته الخاصة. ويبدو أن الكاتب آنذاك، كان في صراع ليس مع التيار المحافظ أخلاقياً وقيمياً فقط، وإنما مع عدد من المنظومات الأخرى. فهو في صراع مع المنظومة الأدبية، فهي مقابل الرواية، النوع الأدبي الجديد الذي لا يستند إلى تاريخ أدبي أو بقدي - نجد الشعر التقليدي المستند إلى تاريخ عريق، ونجد أيضاً المقامة ذات التاريخ الطويل، مما أدى إلى معاملة الرواية «كموليد غير شرعي» في الأدب العربي هذا الصراع بين الأدب المركزي المقامة والشعر، والأدب الهامشي، الرواية، ازداد حدة بسبب الموضوعات التي عالجتها الروايات من مثل الحب والغرام والتحرر وهنا تبرز سلطة منظومة أخرى، السلطة النقدية الاجتماعية، التي تحاسب الأدب وفق ما هو مقبول وما هو محظور اجتماعياً. ونضيف إلى هاتين السلطتين التنظيمية، التي تعد وظيفة الأدب بالتعليم والتنقيف وإفادة العامة. لا ننسى المنظومة اللغوية، حيث تميل الروايات المترجمة، والروايات العاطفية إلى استخدام لغة بسيطة، تقرب من اللغة المحكية في أغلبها، مما لا يتوافق مع التوجه المحافظ لظواهر الذي يتعامل مع مفهوم البلاغة والفصاحة تعاملاً نظرياً، خارج سياق العمل الروائي وتقاليد. وكما سنستعرض لاحقاً، فإن هذه المعارضات ذات الاتجاهات المتضادة والأسباب المتعددة، أدت إلى رفض الأنواع الروائية العاطفية والبوليسية وغيرها، بالاعتماد على معايير لا روائية، لا فنية، ولا نقدية.

وقد ترك الصراع الذي شهدته المجتمعات العربية في القرن العشرين بين ما هو «موروثي» وتقليدي، وما «تاريخي» وعربي، وبين ما هو «حديث» وبالغالب لا تقليدي، ولا تاريخي، أثراً واضحاً على أنواع الرواية فالمحاولات الروائية الأولى حاولت الجمع بين هذين القطبين، القديم والجديد، وهذا واضح في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وروايات جرجي زيدان التاريخية، ورواية حسن العواقل لزيتن فواز فيبينها تأثر المويلحي بالموروث، المقامة، وبشكل كبير، تمكن جرجي زيدان من ترجمة كافة الجديد، الرواية، ووزنت زيتن فواز بين هذا وذاك. فالمويلحي يوظف المقامة، ويهدف إلى تصوير عيوب المجتمع المصري آنذاك، وكالمهاجري، يهدف إلى تعليم القراء بشكل أساسي. أما جرجي زيدان فقد جمع عناصر التسلية والتاريخ والتعليم في رواياته محاولاً إدخال نوع روائي جديد، الرواية التاريخية، إلى الأدب العربي. أما زيتن فواز فقد تأثرت بشكل كبير بما تمت ترجمته

## هذا التعارض المستمر بين القديم والجديد، الثابت والتحول، التاريخي واللاتاريخي، الأخلاقي والفني، الواقعي والأدبي، من الإشكاليات التي تجعل الروايات الشعبية تحتل موقعا هامشيا في المنظومة الأدبية والنقدية العربية الحديثة.

عن الآداب الغربية من جهة، والموروث الحكائي العربي من جهة أخرى، فكان عليها ما يمكن تسميته بالذوق الهجين، أي الذي يحتوي خصائص النوعين معاً، وتعرضت نتيجة ذلك إلى نقد سلبي شديد من قبل النقاد<sup>(٩)</sup>. وهنا نشير إلى ضرورة التعامل مع هذه الأعمال التي تنتمي إلى مرحلة التأسيس للرواية في الأدب العربي وفق معطياتها التاريخية أولاً، ووفق تقاليد الأنواع الأدبية ثانياً، أخيراً بين الاعتبار إلتحاقها في مرحلة يمكن تسميتها «بالانتقالية».

هذا التعارض المستمر بين القديم والجديد، الثابت والمتحول، التاريخي واللاتاريخي، الأخلاقي والفني، الواقعي والأدبي، من الإشكاليات التي تجعل الروايات الشعبية تحتل موقعا هامشياً في المنظومة الأدبية والنقدية العربية الحديثة. إضافة إلى ما تقدم، نشير إلى أن الأبحاث التي تناولت الرواية العاطفية في الأدب العربي، لم تكن تقتصد دراسة هذا الجنس لذاته وإنما تعرضت لدراسته باعتباره مرحلة البداية لدخول الرواية إلى الأدب العربي. لذلك، اقتصرت الدراسات الخاصة بالرواية العاطفية على المراحل الأولى التي أنتجت أعمالاً «مهجنة»، وعلى الروايات المترجمة بشكل خاص، وأهملت المحاولات التالية نتيجة الاهتمام بالأنواع الروائية التي تمت «مركزتها»، مما نتج عنه غياب الدراسة، والتحليل، والنقد، وبالتالي غياب المناهج النقدية القادرة على التعامل مع هذا النوع الروائي ضمن سياقها الخاص.

وبحين يتم إتمام دراسة نوع ما، فإن النتيجة هي استخدام المعايير النقدية المتوارثة، الحكم على كل الأنواع الأدبية، بغض النظر عن موافقتها أو لا موافقتها، لما يدرس من أنواع أدبية. وإلى أن يعاد النظر في تلك المعايير، فإن النظريات النقدية تبقى قاصرة عن تقديم قراءة منهجية وعلمية لهذه الأنواع «غير التقليدية»<sup>(١٠)</sup>. إذن، يمكننا حصر الأسباب التي أدت إلى عدم الاهتمام بالأدب الشعبي عامة، والرواية العاطفية خاصة، إلى الثقافة، والمقصود بالثقافة هنا ما أشار إليه Bysshe في التعريف التالي: «الثقافة تتكون من معنى عام وأخر خاص. أما العام فيقتضئ توجه وفهم المجتمع كما هو معبر عنها من خلال الاستخدام اللغوي والفراقة والمناقب وأسلوب الحياة، بالإضافة إلى المؤسسات السياسية والدينية والتعليمية». أما المعنى الخاص ... فإنه تشريب وتطويع وتهذيب العقل والذوق والتصرفات»<sup>(١١)</sup>. هنا يعني أن المجتمع يخلق مجموعة قيم لا يسمح لأنساء المجتمع بتجاوزها سلوكياً أو أدبياً، ويصبح الذوق العام، بما في ذلك الذوق الأدبي والعقدي، موجهاً عن طريق المؤسسات المختلفة بما يتناسب والذوق الجماعي العام، موفوق النقاد من الأدب الشعبي، ليس موفقا نقدياً علمياً، وإنما هو تعبير عن الموقف الجماعي، ويمكن فهمه ضمن تركيبة المجتمع العربي الأدبية والاجتماعية بالإضافة إلى ذلك، تستهدف الرواية العاطفية القراء الناشئين عامة، والنساء بشكل خاص، وهاتان شريحتان مهمتان في المجتمع العربي،

الرواية الشعبية عن موقفهم من لغة أدباء المهجر، والتي اضطرت جبران خليل جبران إلى مقولته المشهورة «لكم لغتكم ولي لغتي»؛ الأدب الشعبي له أسلوبيه الخاص في التعامل مع اللغة، من حيث المفردات والتشبيهات، والتركيب، والتماثل، وللتتابع، مما لا يتفق مع الأساليب والتركيب والتعبيرات والبني التي تصلح للأشكال الروائية الأخرى، وبما أن الأنواع تختلف، وأساليبها تختلف فهل من مبرر نقدي لتفضيل أسلوب على آخر؟ أضف إلى ذلك أن الأدب الشعبي الذي يقترب في لغته من اللغة المحكية، يواجه معضلة لم تستطع اللغة العربية تجاوزها بعد، ألا وهي ثنائية الفصحى والفصحى، والتي تؤثر على الموقف النقدي من الأنواع للشعبية دون شك. فالخالبية العظمى من النقاد والأدباء يناصرون الفصحى ويرفضون اللهجات المحلية لأسباب متعددة، لا يسمح لنا موضوع البحث مناقشتها، فكيف لهذه الغالبية أن تعترف بحق نوع روائي، يقترب في لغته من العامية، في الظهور والإنشاز؟ لكن، وبما أن هدف اللغة أساساً هو التواصل والتعبير والإنصاح عما في النفس، فلماذا يرفض استخدام العامية، وهي لغة/ لهجة الأكثرية من الناس، في النصوص الأدبية؟

نطعن من كل ذلك إلى أن الأدب الذي يتخيره النقاد هو أدب مسؤول بنفع القارئ ويعلمه، ويلتزم شرعيته من السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية ألا يتفق ذلك مع ما ذكر في جريدة المنار (١٨٩٨) في مقالة بعنوان الأدب «الصحيح»، مما يوحي بوجود أدب غير صحيح، من أن وظيفة الأدب هي «تهدئة النفوس وتطهيرها بعد تطهرها من أدراك الرذائل» (١٢)، يقول ابن خلدون في المقدمة (١٤): «هذا العلم «الأدب» لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان لفرته وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب، ومناجاة، فابن خلدون لم يقر بوجود نوع أو جنس جيد ورائع، وإنما الفاصل بين الجودة وتقليصها هو الطريقة، والتي يشير بالتحديد إلى اتساقها أو مخالفتها «لأساليب العرب» أو ما سميناهم بالأساليب الموروثة. وبما أن لكل نوع أدبي أسلوبه، وطريقته، التي لا بد من الإحاطة بها، والالتزام بها، وهذا ما عنفناه بالتقاليد، ليكون العمل مكتملاً فلنأين المشكلة في الأدب الشعبي؟ ليسوا الأدباء هم الذين يتقنون «كل ما في العصر من الفنون والعلوم التي لجملة لا يقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو أمس بحالة أفعاله» كما ورد في المقالة السابقة الذكر في جريدة المنار فلماذا يقسم النقاد القراء والكتاب إلى «مقفين»، «أشباه أو أنصاف مقفنين»، وصغير مقفنين؟ ولو افترضنا وجود مثل هذا التقسيم فما الذي يمنع من وجود أدب خاص بكل شريحة من هؤلاء؟ ولماذا نغلي من شأن نوع ونقل من شأن آخر؟ ألا يرتبط الأمر بالنقاد أكثر من ارتباطه بالروائي؟ لكل موضوع طريقته، ولكل صنف من الناس ذوقه، وبالتالي فلا بد من قواعد نقدية تتناسب مع هذه المعطيات، تتغير بتغير الموضوعات والأسلوب والفارئ، وهذا هو ما يحتاجه نقادنا الصغار عند مطالعتهم الأدب الشعبي.

إن الرواية الشعبية هي جنس روائي، ولها عدة أنواع سبق ذكرها آنفاً، ولكل

الذي ينظر إليهما نظرة دونية أولاً، ويعالهما على أساس لهما حاجة إلى الرعاية والحماية الاجتماعية ثانياً، نظراً لنقص في قدرتهما على تحديد ما هو نافع وما هو ضار؛ وإذاً ما ربطنا بين موضوعات الرواية العاطفية، التي غالباً ما تتعرض لموضوعات الحرية العاطفية، وعلاقة المرأة بالرجل، والحب وغيره، وبين الأثر الذي قد تتركه في نفوس الشريحة التي تستهدها هذه الروايات، والتي تعمل المؤسسات الاجتماعية على مبرمجتها لتكون من المصافين على قيم المجتمع التقليدية، تمكننا من تحديد بعض أسباب رفض الرواية العاطفية.

ويبدو أن المنظومة النقدية لم تدرك أن أسباب الرفض هذه، هي ذاتها، من مميزات الرواية العاطفية، ومن خصائص نوعها، والتي لا بد للكتاب من المحافظة عليها فالفارئ يعتاد على وجود تقاليد معينة، كوجود علاقة حب بين فتاة جميلة وشاب رسيم، مما يعرفه الكاتب ويحافظ عليه أثناء الكتابة، وما يتوجب على الناقد أيضاً أن يدركه ويغله أثناء تحليله للعمل. ونقد، فكيف يرفض الناقد إن هذا النوع الروائي الذي حافظ على تقاليده؟ أما عن دور المؤسسات التعليمية والأكاديمية في إقصاء، أو مساندته، نوع روائي دون آخر، والذي يلعب دوراً كبيراً في حركة الأنواع الأدبية أو سكونيتها، فطعن من المفيد أن نسال، ما هي الروايات التي تدرس في مثل هذه المؤسسات؟ وما هو نصيب الروايات العاطفية من الدراسات الأكاديمية؟ الإجابة واضحة وتلقائية. فالروايات التي تدرس هي تلك التي تنال حظاً من النقد والدراسة، وهي الروايات التي تمركزتها، والتي يمكن أن نقول أيضاً أنها أصبحت المثال أو النموذج فأي الجامعات أو الأقسام المتخصصة، تدرس ضمن مناهجها، أو تقول أن يكون موضوع رسالة ماجستير أو دكتوراة، الرواية العاطفية؟ إن المؤسسات الأكاديمية بمختلف نشاطاتها الحفية والتدرسية تعمل على حماية الأدب الكلاسيكي وحماية الأدب المقتن أو المركز، وتحارب الأنواع الجديدة لأنها تشكل خطراً على الهوية الثقافية المتوارثة أو المركزية الأدبية لهذا كان الكتاب والنقاد يحاربون الرواية، النوع الجديد، في مطلع القرن العشرين، ولهذا السبب ذاته حاربوا الشعر الحر الذي جاء لينزع الشعر العربي التقليدي مكانته، وكذلك حاربوا نزار قباني لمنازحته أساليب الشعر التي تعد إلى جعل الشعر أدب الفخية لا أدب الجميع. وبعد أن تمت مركزة الرواية التاريخية والاجتماعية والسياسية، تم إحلال نوع روائي في الهامش، وكان ذلك من نصيب الروايات العاطفية، ورواية الكيال العلمي ورواية الفانامرات، وأصبح من الضروري تقسيم الأدب إلى مركزي وأخر هامشي، وإذاً ما تحول أحد الأنواع من الموقع الهامشي إلى المركزي أصبح من الضروري إحلال نوع بديل في تلك المكانة، وهذا ما أشار إليه زوهار Zohar في نظرية الأنظمة المتعددة (١٢) Polysystem

كما أن الأدب الشعبي يعمل، بحكم تقاليده إلى لغة بسيطة، بعيدة عن الأساليب البلاغية التقليدية، ويطلب شفافية في التعبير، مما يعني أنه بخلاف سلطة اللغة العربية الفصحى التي ترتبط منذ نشأتها الأولى بمفهوم البلاغة والفصاحة، مما أضاع في الأمر الصرافة القائم مع المؤسسة النقدية العربية. وهل يختلف موقف النقد الرفض للغة

التقريرية وتفويضهم من الحوار، وضعف لفتهم بصورة عامة واستخدامهم اللهجة العامية وبخاصة في الحوار (١٥). هذا الحكم مثال على النظرة التقنية للرواية العاطفية، وسنكون الرد على تلك العقولة من خلال التحليل التالي لرواية الطريق المسدود لإحسان عبد القدوس.

#### أحداث الرواية والمقدمة،

تدور أحداث الرواية حول فتاة اسمها «فايزة»، تعاني مشكلات إجتماعية بعد وفاة والدها، وهي في الثانية عشرة من عمرها، حيث تسلك أمها وأختها طريقتا غير أخلاقيتين، من وجهة نظر فائزة، يتمثل في دعوة الرجال إلى المنزل، وتناول الكحول، وبعد جلسات الغزل والإثارة... الخ. توافق الأم على تصرفات ابنتها لتضمن لهما الزواج من رجال أغنياء، وتكون الطريقة لتحقيق ذلك هي الإغراء الجنسي، لكن، دون المس بالفتية. وتشير فائزة في الرواية أن هذا السلوك ناتج عن عدم وجود رجل في المنزل يسيطر على مجريات الأمور ويصون شرف أمها وأختها. تقرب بعلقة الرواية، فائزة، أن تسلك طريقاً آخر، يتمثل في تحصيل العلم كي تخرج من ذلك الإطار العائلي. وتجد الفتاة التي اختفت حنان الأب ورعاية الأم، في قراءة الروايات العاطفية، التي يكتبها بطل الرواية، منير حلمي، تعويضاً عن النقص العاطفي الذي تشعر به. تلتقي فائزة بمنير حلمي في إحدى جلسات والدتها المنزلية، ولأنها كانت تحده مثالا للحب العفيف السامي الذي تعلم به، فإنها تتقرب منه، وتلتقي به في شقة عدة مرات، وتصاب بأزمة ثانية عندما يحاول استغلالها جنسياً، مما يجعلها تتخلى عن فكرة الحب العفيف التي آمنت بها ويريد إصاها بفلسف الأخلأا. إلا أن ذلك يخطأ على الاستمرار في دراستها، فتلتحق بالكاتبة، وفي تلك المرحلة التي تعالو فيها نسيان كل الخبرات السابقة والنظر إلى الحياة بنشأل، تشعر إلى أستاذ الألب الإنجليز، الذي يحاول، من خلال مركزه، أن يستغلها لإشباع رغباته الجنسية. وعندما ترفض، يقف الأستاذ في طريق تعليمها، ويتهمها بتصرفات لا أخلاقية، مما ينتج عنه إجرا تحقيق معها، وتوقيع المعاهدة التي طالما أعجبت فائزة بها- اللوم عليها، فتصبح في نظر الجميع مجرمة ويبقى الأستاذ بريئاً. ومع ذلك، تستمر فائزة في طريقها، وتحصل بعد تخرجها على عمل في إحدى الفرى، حيث تتعرف إلى رجل يوافق تصورها عن الشرف والرجولة والفضيلة، وتقوم بينهما علاقة حب، ويطلب الشاب، أحمد، من فائزة الزواج منه فتوافق. إلا أن انتحار الطفل الصغير، أعجب فائزة وأحبها، يقود إلى انتهاءها بقتله، فيقتل الشاب عن فائزة لما قد يلحق بتجارته ويسمعه من ضرر إن هو تزوجها. بعد هذه التجارب التي مرت بها فائزة، تقدر الرجوع عن موقفها وأحلامها والاتحاق بطريق الأم والأخفين، ليس للحصول على زوج فري، وإنما للإنقاذ من أكبر عدد ممكن من الرجال وتعود فائزة إلى لقاء الرجل الأول، منير حلمي، الذي جعلها تصدق بالحب، فتعرض عليه مقاتن جسدها، وتكاد تخسر عزيزتها، لولا أن إحصاس منير حلمي بتحول جسدها إلى مجرد جسد ميت المشاعر يحدث تغيراً في نفسه، يحوله من المستغل لآلوتها إلى رجل يسد مكان أبوها، فيوجهها، وينصحه بالاستمرار في طريقها، طريق الشرف، لأن الطريق الوحيد إلى راحة القصور، وإن كان مليئاً بالعثرات، وتنتهي الرواية بعودة فائزة إلى البحث عن الحب والعصاة ككثير من النساء، كما يقول النص

نوع خصائص لا بد من الإمام بها في العمل الروائي ليتحقق هدف الكتابة والقراءة. وسنفسر حديثنا هنا على الرواية العاطفية، التي ترجعها، أساساً، إلى مشاعر القارئ وعواطفه، فيؤثر ذلك التوجه في اللغة المستخدمة، وفي الأسلوب، وفي المواضيع المتقاربة. وينقل الكاتب قصته أو فكرته إلى القارئ يجعله، عاطفياً، جزءاً من العمل ويتحقق ذلك عن طريق التآثر الفعّال الذي ينقل القارئ من عالمه الواقعي إلى العالم الروائي، وهذا الإنقل هو الذي يقود إلى متعة القراءة، التي تجعل القارئ يقبل على أعمال من نفس النوع، وكأنه يبحث عن تجربة، يعرف مسبقاً لنتها، ويريد ممارستها مرات ومرات. وهذا يجب أن لا نخلط بين متعة القراءة وفائدة المقروء وعلى سبيل المثال، فإن محب الفلسفة يجد متعته في نصوص يدها هو متعة بينما يراها محب الموسيقى غير ذلك، لا لعب في النص ولكن لإختلاف في الهوية والميل. والروايات بأنواعها المختلفة تعبر عن ميل القراء المختلفة، مما يعني أن فكرة الأفضلية ليس لها أساس. أما فكرة الفائدة فإنها بحاجة إلى إعادة نظر، نتيجة الإربطاب الوثيق بين ما أنتجته العربية من أدب، والذي كان حتى وقت قريب، ذات أهداف تعليمية، مما قد يختلف مع مطبات الوقت الحاضر، والتي تحتاج إلى نظرة مختلفة. وهذا لا يتعارض مع أن للقارئ يجد متعة في قراءة أنواع الرواية الأخرى، وإنما الاختلاف في أن المتعة تصبح هدفاً أساسياً من أهداف الرواية العاطفية وأمثالها

لقد عاب النقاد على الرواية العاطفية ما يلي: أولاً، أنها خالية من المحتوى الاجتماعي الهادف، وبالتالي فهي مضطربة لوقت القراءة. ثانياً، أنها الكتاب الذين استجابوا لرغبة القراء لم يكن لديهم مشاعر قوية للتعبير عنها ولم يكونوا على وعي بمشكلات المجتمع المحيط ومتغيرات الحاضر والمستقبل. ومن هنا فإن نقطتين هامتين لا بد من إشارتهما. الأولى، أن هذا النوع الروائي نظر إليه من وجهة نظر نقاد لا يعترفون بشرعية الرواية الشعبية، فكانت أحكامهم شبه صادرة بحق هذا النوع مسبقاً وقبل تحليل هذه الروايات لرصد مدى نجاحها أو إخفاقها في تحقيق خصائص النوع المقصود والنقطة الثانية، أن النقاد عند رفضهم للرواية الشعبية استخدموا موازين تصلح لنقد بعض الأنواع الروائية ولا تصلح لنقد أنواع أخرى، مما يعني بطلان حكمهم لعدم استخدام الموازين والقواعد المناسبة في الحكم ولعل النتيجة التي توصلوا إليها تشبه النتيجة التي يمكن أن تصل إليها إذا ما حاولنا تقييم الشعر الحر مستخدمين أسس وقواعد الشعر العمودي، مما يقود إلى عدم المصداقية وتحميل العمل الأدبي ما لا يحتمل

#### إحسان عبد القدوس في الطريق المسدود،

يمكن تلخيص الموقف النقدي من الروايات العاطفية من خلال موقف بدر من كتاب هذه الروايات حيث يقول «لم ينتقوا ثقافة فنية روائية أصيلة، وفي أنهم نظروا إلى رواياتهم باعتبارها وسيلة لتسليع جماهير القراء المثائرين بالذوق الشعبي، كما تشابهوا إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على المصادفة والقدح، وإقامة عقد رواياتهم على المغامرة الغرامية، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالوعظ والإرشاد، والشعر والحكم، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها، وفي أسلوبهم

هذا ملخص لأحداث الرواية، وفي نظر العقاد التقليديين، فإن روايات كهذه، ليس لها هدف إلا عرض بعض صور الفراق، وكما يقول شكسبير: «إن إحصان عبد القدوس لا يصور الحب كمرض اجتماعي، وإنما من خلال نظرتهم للجنس، يتبنى أسلوب السرد الإخباري، مما لا يلقى الضوء على تلك التجربة» (١٦). فهل تصدق تلك المقولات على الرواية العاطفية عامة، ورواية عبد القدوس بشكل خاص؟

إن مفهوم توظيف الأحداث للكشف عن نفسيات الآلام ومواقف الشخصيات، وعن القوى التي تمرك كل ما هو محيط بها لا ينقص الرواية العاطفية، إلا أن الكاتب يجعل الحدث في خدمة القضية الأساسية، بحث الشخصية عن هدفها. ومن هنا فإن الأحداث في الطريق المسدود تدور حول البطلة، وما تتعرض له من مواقف مختلفة، ولكنها تؤدي في النهاية غرضاً واحداً، وهو جعلها تشرع بعدى الحاجة إلى الرجل الذي تبحث عنه. فالأحداث تقتصر على محيط الأسرة أو، ولذا وترفعنا بطرف البطلة، ثم تنتقل إلى الكلية حيث تعرف على شخصية الأستاذ وحياة فائزة كطالبة، ثم تنتقل الأحداث إلى القرية حيث تعمل فائزة وتلتقي بأحمد. فالأحداث تتبع الشخصية وتدور حولها، وكل ما هو غير مرتبط بفائزة يصبح غير ذي أهمية.

من هنا فإن الحدث يتطور تطوراً منطقياً، فهناك بداية ووسط ونهاية ولكن لا يقود إلى العقدة التقليدية، لأن «الهدف من العقدة في هذه الروايات هو إعادة بناء العلاقات بين الجنسين» (١٧) لا تأزم الحدث عند نقطة فاصلة تقود إلى نهاية الرواية أو لإثبات موقف وفكرة الرواية. لهذا فإن أهمية العقدة في الرواية العاطفية «تأتي ليس من نتائج الأحداث وإنما كونها مرحلة روائية تعبر عن اللق الذي يهيض بعالم البطلة ويهدد وجودها» (١٨). والنتيجة التي لا بد للعقدة من الوصول إليها هي «تهاد العلاقات أو الأدوار بين البطال والبطلة، الرجل والمرأة، فيحل الحب والوفاء مكان العدواة والخلاف، والاستقرار مكان البحث والقلق. وعليه، فإن الأحداث تدور في محيط ضيق هو عالم البطلة الصغير الذي يضم بعض العلاقات الشخصية جداً لا المجتمع بمرسئاته المختلفة أو مكوناته المتعددة.

#### الأيدولوجيا: الموقف الاجتماعي

##### من علاقة المرأة بالرجل

نقف أولاً عند الأيدولوجيا في الروايات العاطفية الموجهة للجيل الناشئ وللنساء بشكل خاص. يقول تيري إيجلتون إن الفن «جزء من البنية الثقافية للمجتمع، إنه جزء من أيدولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإراحم الجماعي، التي تبرز الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها، ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله» (١٩). وقد أشار القوسير مفهوم الأيدولوجيا وكيفية خضوع أفراد المجتمع الواحد للأيدولوجيا الاجتماعية المسيطرة، والتي تخدم استمرارية الطبقات الحاكمة وسلطتها، مما يعني أن العقلية الاجتماعية السائدة في فترة ما، مسطرة للعلاقات الاجتماعية لهذه الفترة، ومعنى هذا أن الأعمال الأدبية ليست لإلهاماً علوياً، أو أعمالاً قابلة للتفسير بسيط يعتمد على

سيكولوجية مؤلفها، إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم، مما قد يتفق وقد يختلف مع الرؤية الاجتماعية. ومن هنا فإن أيدولوجيا الرواية العاطفية تكشف عن رؤية خاصة للعالم، تكشف عن عقلية المجتمع التي تنظم العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدود مرسومة لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها.

فرواية عبد القدوس تتعالج مشكلات المرأة في علاقاتها مع الرجل، والظلم الذي يلاحق بها بسبب السلوك الاجتماعي المفروض عليها، والذي يقوم الرجل على تنفيذه، والحفاظ على استمراريته لمصلحته الذاتية، بدماً بالعلاقات الأسرية، حيث أدى احتفاء الأب إلى فساد العائلة، ثم علاقات الحب والزواج، حيث أن الرجل الذي تسعى المرأة إلى الارتباط به هو مستطيل وظالمها، ومروراً باحترام المرأة وقدرتها على العمل بحرية دون ضغوطات خارجية، حيث نجد فائزة مضطربة طوال الوقت لتقديم تنازلات بسبب أخطاء الآخرين من الذكور. إن العلاقات التي تصورها الرواية وإن بدت عاطفية في ظاهرها تتعبر في أسس النظام الاجتماعي السائد وتعري التناقضات التي تتجسم تحت قشرته. وكما توضح الرواية فإن المرأة مجرد «شيء» يستخدمه الرجل لإشباع رغباته الجنسية والسلطوية. وإذا رفضت المرأة الخضوع فإنها تدفع الثمن، لأنها شيء لا قيمة له بالمقاييس مع الرجل الذي يعد كل «شيء» نظراً لمكانته الاجتماعية وقدرته على السيطرة. وكما يتضح من الرواية فإن فائزة، بالنسبة للرجال الذين تعاملت معهم، ليست الفتاة المناهضة الباحثة من حياة أفضل، أو الفتاة التي تعاني فقدان المحبة والتعاسك في محيطها العائلي، أو الفتاة التي تتبع قناعاتها الشخصية وتصدم مع قيم الجماعة، وإنما هي مجرد فتاة جميلة مغرية تشتهيها أعين الرجال. ألا يعالج قدوس من خلال هذا الطرح الدور التاريخي الذي حدد للمرأة والذي وصفه روجر بروملي بقوله: «وظيفة النساء، تاريخياً، هي أنهن ملك للذكر» (٢٠).

إن المجتمع يتوقع من المرأة تلبية رغبات الذكر، خاصة الجنسية، وكأن المرأة مجرد جسد خال من الروح، مجرد جمال خلق لممتعة الرجل. وهذا الصعي الذكوري وراء إشباع رغباته واضح في الرواية، بغض النظر عن موقف المرأة منه. وفي مقابل الرغبات الجسدية، يظهر مفهوم الحب الذي تبحث عنه بطلة الرواية، والذي يجلب لها الكثير من العقبات في حياتها. وهنا مفارقة أخرى في الرواية حيث يسيطر الجانب الصعي على مشاعر الرجال وتسيطر المشاعر المثالية على تفكير البطلة. والأمثلة التالية توضح هذه النظرة الجنسية للمرأة.

«ونظر إليها الرجل نظرة بلغم من رقاحتها أن ألقفتها وكأنه نوع لوبها عنها يمينه، وقال وكأنه ينتهي طبقاً من الطعام اللذيذ.» (٢١).

المرأة معادلة لطبق طعام شهوي، مما يوضح حصة المتعة أولاً ونظرة الرجل الجنسية إلى المرأة ثانياً

«ود ذراعها كأنه يحاول أن يختطف أحد نهديها» (٢٢).

هدف الرجل هو الحصول على جسد المرأة.

«ولا ذكورة ولا حاجة. كلها سنة ولا اثنين وتكون اتجوزت وشبعتم جواز» (٢٣).



تسائل عن الأدوار التي يحددها المجتمع لضمان سعادة الجميع. وقد مثل عبد القدوس هذا التغير عندما التفت فائزة بأحمد الذي أرادها أن تكون شريكة المستقبل، وأن تكون له وحده، فقبلت العرض، مما جعلها تستشعر جمال جسدها، لأول مرة، وتسمح للحبيب بتقبيلها والتمتع بها عن طيب خاطر، لأن تبادل العلاقات، وبالتالي قبول الأدوار المحددة، تم والتغيير المطلوب تحقق. وهذا التقليد تتبعه معظم الروايات العاطفية تخصص هذه الأمثلة:

«التفت فائزة - بأحمد... واستطاعت هذه المرة، وفي لحظة واحدة أن تعي وجهه كله. وجهه الأسمر القوي... وعينيه الواسعتين المبهجتين، وأنفه الأشم، وبشفتيه الرقيقتين، وقوامه الطويل العريض كأنه نبت من أرض خصبة بكر. كان كل ما فيه ينبض بالرجولة، وكانت كل لحظة من لحامته تلعب عليها بأن تلقى به... وحتمتيه» (٣٤)

«وتغلقت أنفاسها وهي تستعده قوله. إنها الآنيتين راجعين لبعض. أنا ما أفترش استغني عنه يا فائزة. وأحسنت أنها ترتفع إلى سواء بملوما ضجيج محبب. ضجيج العوالم وهن يقرعن الدفوف في زفاف عروس» (٣٥) «ونذرتك جسدها... وتمتد لو قامت من فراشها، وأضأت النور، وولفت أمام المرأة عارية لقرى مدي جمال جسدها... كانت تعرف أنها جميلة القوام... هكذا يقول كل الناس ولكنها هي نفسها لم تكن تلمسه بحسها... ولكنها اليوم تحس به، أحسب به عندما خطر لها أن تمطيه» (٣٦). «وواستلمت قبيلته... وأعطته الشفاء البكر الطاهرة... وأرادت في هذه الساعة أن تحلق كل خيالها... أن تعيش في قبيلته كما عاشت خلال ليالي الأوهام» (٣٧).

ومن تقاليد الرواية العاطفية أيضا أن تنتهي الرواية بزواج البطله من الحبيب، لكن عبد القدوس خرج على هذا التقليد حين اختار لبطله الرواية أن تفت ظروفها الاجتماعية دون تحقيق أحلامها. ففائزة انتهت المجتمع المحيط بقتل الفتى الصغير، مما أدى إلى تخلي أحمد الحبيب عنها، رغمًا عنه. ففي لقائه الأخير بها، أخبرها أن المجتمع لن يفر لها، وأن عائلته، التي طالما اعتمدت بها ورضى من أجلها ستعاني، وأن أخاه لن تجد من يزوجها في حالة ارتباطها بها. ولعل عبد القدوس أراد من هذا الخروج أن يوضح أن المرأة، ومهما نجحت في تحقيق ما تصبو إليه، إلا أن المجتمع يعاقبها بما لا تستحق. ولعل هذه النهاية وإن اختلفت عن نهاية الروايات العاطفية الغربية، إلا أنها تشبه نهايات الروايات العاطفية العربية. فهذا الخروج نجده أيضا عند عبد الطيم عبدالله في رواية لقيطة، والتي تقرر فيها البطله الانتحار. فهل لهذا الخروج دلالة محلية؟ هل يمكن تفسيره حسب اختلاف معطيات ظروف كل من المرأة العربية والمرأة الغربية؟ إن النهاية، حيث تنضم البطله إلى «موكب الحائرات» لدلالة على أن النهاية غير السعيدة هي مصير النساء اللواتي يفتنن شق طريقهن حسب معاهيهم الخاصة، لا معاهي المجتمع، والمجيرة هنا، قد تكون بين ما تريد المرأة وما يراد لها. ما تؤمن هي به وما يتوقع منها أن تؤمن به. يقول الكاتب:

«كانت حاترة... والخبرة تستبد بها حتى تكاد تنسى عطفها... هل ظلمت الناس... هل ظلمت المجتمع... هل هناك غير هذا الطريق المسدود...

ولكنها سارت... سارت لتتضمن إلى الموكب الضخم... موكب الحائرات» (٣٨).

هذه النهاية توضح لنا محورا أساسيا آخر تعتمد عليه الرواية العاطفية، وهو عدم ثقة المرأة بنفسها وممارستها «جده الذات، حيث تشعر بضعف يقودها إلى لوم نفسها كلما وقعت في مشكلة، وكأنها المسؤولة عن الظلم الذي تتعرض له، حتى وإن كان الظلم مفروضا عليها. فالنظم المحيطة بالمرأة ترهاها وكأنها سبيل كل الشرور والمشاكل التي يتعرض لها المجتمع. ومن هنا فإن المؤلف مستخدم هذا الأسلوب للكشف عن المفارقة الواضحة حيث تتحول الشخصية دوما إلى مجرمة تدفع لمن أخطأ الغير، وفي رواية الطريق المسدود نجد فائزة تلوم نفسها طوال الوقت، وتعتبر نفسها المسؤولة عن العذاب الذي تعاني منه. لذلك فإنها تلتصق بالأعذار للرجال في حياتها وكأنها تبحث عن طريقة ما لدفع الأسباب التي قد تؤثر على صورة الرجل الذي تحلم به، ولا ننسى أن العقيدة الاجتماعية تفرض عليها، لأنها أنثى، أن تكون على خطأ، وأن تقبل دفع ثمن أخطاء الرجل أو المجتمع، لاحظ ذلك الموقف في الأمثلة التالية:

«كانت تستعرض كل ما حدث... كل كلمة وكل حركة... ولم تكن تحاول أن تلمع... بل كانت تحاول أن تجد علرا له... ولم تجد له علرا إلا في أن نتهم نفسها بأنها ليست فتاة طبيعية، وأن فيها شيئا ناعسا... ربما كان شيئا في تفكيرها... أو شيئا في طبيعتها تكوينها... أو شيئا في الحياة التي تحيط بها» (٣٩).

«وربما كان الرجل معذورا، فقد حكم عليها بسلوك أمها وأختها، وأراد منها ما يستطيع أن يأخذه بسهولة من أختها» (٤٠) «وانتم اللعابين... ماله منير حلمي... ذنبي إليه... إذا كان ملاك انتم اللي قستوه... وإذا كان راجل انتم اللي اترميتموا عليه وخسرتوه... معاذة يعمل أبيه علشان تبعدوا عنه؟ يضربكم بالكرابيج... ينشكم زي الدبان» (٤١).

كما يتضح، نجد أن هذا النوع الروائي ليس «تسليفا فارغة»، ولكنه يتطرق إلى قضايا اجتماعية هامة، تتجاوز السطح وتثير أسئلة مركزية ترتبط بالنظام الاجتماعي والقيم والتقاليد ودور المرأة والرجل، مما يدعو إلى التنازل مرة ثانية عن سر الإصرار على تصنيف هذا النوع ضمن حدود ما يسمى بالأدب «الرخيص» ومن هنا فإن تصوير الجنس لا يخدم الهدف الإخباري الذي تحدث عنه شكري، ولكنه جزء من الممارسة الاجتماعية ثنائية الأبعاد التي تعالج الرواية تعريضها وكشفها كما أن الرواية توضح أن الكاتب لا يقل إشغالا عن غيره من الكتاب بالقضايا الجوهرية في المجتمع العربي، وأن هدفه ليس مجرد التسليفا أو تصوير العلاقات العاطفية كما ذكر بدر.

وقد عاب النقاد على الرواية العاطفية أن الشخصيات فيها سطحية، ينقصها التحليل، متشابهة، وغير متطورة. إن ما لم يستطع النقاد إدراكه هو أن مثل هذا التقيد والتداخل لا يتناسب مع تقاليد النوع الروائي. فهذه الروايات تتحور حول بعض العلاقات الشخصية العاطفية القريبة، وأن التجربة في هذا النوع هي تجربة شخصية ذاتية داخلية، لذلك فإن الكاتب يهتم باستخدام شخصيات منعدبة.

## الأسلوب واللغة

أما على المستوى الأسلوبي واللغوي فإن الكاتب يلجأ إلى ما يعرف بلعبة الواقعية غير الحقيقية، والتي يتم من خلالها السيطرة على تفكير ومشاعر القارئ بحيث يقبل العالم الروائي كما هو دون الشك في مصداقيته، ويحقق الكاتب ذلك من خلال الأساليب التالية:

١- الإكثار من ذكر أسماء الشوارع أو المدن أو المولد أو العمارات أو أسماء الحافلات أو الأرقام أو التوقيت الزمني وقد أكثر عبد القدوس من لعبة التسمية هذه كما في الأمثلة التالية:

«شقة نمر ١٢» (٤٤).

«أنا بقالي في العمارة دي سبع سنين... والأستاذ منور ساكن هنا من سبع سنين» (٤٥).

«راجل زعي عنده ٢٨ سنة ما يمحض يعرف بنت عندها ١٧ سنة» (٤٦).

«وكانت الساعة قد وصلت الساعة مساء» (٤٧).

«الزمالك يا أوسطي» (٤٨).

«وعند أول الطريق الزراعي» (٤٩).

«وقوف القطار في محطة بنها... وسعد رجل لا يتجاوز الخامسة والثلاثين» (٥٠).

«وانتقلت العائلة من شارع الروضة... إلى شقة فخمة في الجيزة» (٥١).  
إن هذا الاستفهام يقوم بوظيفة أكثر من مجرد الإخبار عن المسميات، إن الكاتب يحاول وبإسمرار أن يؤكد للقارئ أن كل ما هو مذكور حقيقي، ثم التأكيد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، مما يؤدي إلى منح القارئ ثقة الكاملة للنص ولما يقوله النص.

٢- ربط الأسماء التي يستخدمها الكاتب بمجموعة من الصفات أو الألقاب التي تمثل العمر، المركز الاجتماعي أو الوظيفي، المهنة أو العمل، الدور الاجتماعي، الصفات البدنية أو الجسدية، أو بصورة معروفة لدى القارئ. ومن ذلك في رواية عبد القدوس:

«ووجهت العميدة نظراتها كلها إلى فائزة» (٥٢)

«وجاء الغال... إنه الرجل الوحيد الذي تخشاه... ولكن الخال واستقبلهم الخال» (٥٣)

«ولم تفاجأ فائزة برؤية النافذة... سميدة... مكتظة الوجه، في عينها دائما معنى السلطة... وفي حركاتها نقل كأنها زوجة عمدة» (٥٤).

«ولم تكدهم بالخروج حتى اصطدمت برجل داخل... رجل سمين ومتزل كل شيء فيه كرش... فده كل منهما كرش... وعينه كل منهما كرش... عبد القدوس بك عدة كرش» (٥٥)

٣- الإسهاب أو الإطناب ويستخدم الإسهاب من أجل تنويع الأسلوب وعادة ما يستعمل كبديل عن ألفاظ محدودة تبين الحال أو صفات الشخصية. ومن هنا نجد أن الكاتب يسهب في وصف مشاعر الشخصيات ووقع الأحداث عليها. ومن أمثلة ذلك

«ونظر إليها منظر عظيم، وفي لمة كان قد وعى القوام الذي يتقن في وقت غفر كأنه يتأوه من الألم، والبشرة الصمراء والشفق الحاملتين ردة دماء إحداهما فوق الأخرى كأنها تتدفقا بها، والشعر الطويل المصفر في ضفيرة طويلة تلقيها فوق ظهرها إنها تحمل في طياتها سر

مثل الفتاة الوحيدة التي ما لبثت أن فقدت والدها، أو البطلة التي فقدت والدها في حادث مما يتركها يتيمعة ضعيفة ووحيدة، أو البطلة التي لا تعرف الكثير عن عائلتها أو البطلة التي يكون ماضيها غير مكتشف للقارئ. وهذا النوع من الشخصيات يفرس على الكاتب التركيز على الحرمان العاطفي الذي تعاني منه البطلة، ذلك الحرمان المتمثل بالوحدة، وضيق الهوية، وحتى تستعيد البطلة هويتها فإنها تعتمد على عالم البطل الذي يمنحها الثقة والهوية والإشباع العاطفي الذي طالما بحثت عنه. فتكون البطلة فتاة تنقصها الثقة بالنفس، تلوم نفسها طوال الوقت سواء كان الخطأ من فطها أم من فعل الآخرين، وشكها في نوايا المحيطين بها وكأنهم يريدونها للحصول على المتعة الجنسية فقط، ثم غياب دور العائلة التي تؤدي دور الوحدة الاجتماعية المصغرة لذلك المجتمع. وتكون العلاقة ذات الأهمية هي تلك التي تقوم بين شخصية المرأة والرجل، فالذكر يتمتع بالقوة والحرية والتأييد من سلطات المجتمع، بينما المرأة تمثل المخلوق الضعيف المقيد المعتمد على غيره. ويصور الكاتب هذه الشخصية عن طريق التركيز المستمر والمتتابع على مشاعر البطلة في كل موقف، وكان الحب والارتباط هو العنصر المفقود في حياة البطلة والسبب في ضعفها وبالتالي في ظلمها. وكما تؤكد مارجوليز «فالمجتمع والتصوير الحقيقي لما يدور فيه ليس له أهمية» (٤٣). عند كاتب الرواية العاطفية، لذلك فإنه يلجأ إلى عالم العواطف والمشاعر التي تدرى من خلالها أن هم البطلة هو الوصول إلى الاطمئنان العاطفي. «فالرد الذي يقوم به العالم الخارجي لا يتعدى أن يكون المحرك لمشاعر البطلة، وكأنه رافد لتفاعلها مع عالمها الداخلي» (٤٣). وبما أن عالم العواطف والمشاعر والكشف عن الفلق المفضل بهذا الجانب الإنساني من القضايا التي لا يجدها القراء ذات أهمية وإنما هي من الموضوعات «الساذجة» أو لأن قصايا الوطنية والفكر والسياسة وغيرها تعد من الموضوعات النبيلة ذات الأهمية القصوى، والتي تفرض طبيعتها أسلوباً آخر في عرض شخصياتها، فإن هذه الطريقة الخاصة بالرواية العاطفية أدبنت ووصفت بضعها الفني

ولا بد من الإشارة إلى أن غياب الوصف للمحيط الحسي الذي تعيش فيه البطلة مقصود لذاته لأنه يجعلنا كقراء نولي كل اهتمامنا لمشاعر البطلة والمسببات التي قادت إلى تكونها النفسي الذي تمر به لذلك، فإن تحليل شخصيات الرواية العاطفية يعتمد على فهم مشاعر البطلة وجوعها العاطفي الذي تحاول أن تشبعه. ففائزة، الوحيدة، المستغفلة عن الآخرين، الباحثة عن الرجل المحب، لا عن علاقة جسدية، تمر بسلسلة من المشكلات التي تجعل عالمها العاطفي أكثر تشققتا، ونظرا لهذا الحرمان العاطفي فإنها تقع ضحية أكثر من مرة، حيث تقودها حاجتها إلى تصديق ما تقوله أفواه الرجال، وتنتهي في كل تجربة إلى اكتشاف مزيد من الزيف والغش، إلى أن تجد من يبادلها الحب، ومن يرغب في الزواج منها، لكن الفسوة تتحول من قلب الرجل إلى قلب المجتمع، فتكون ضحية مرة أخرى.



الجمال. وسر الشباب... وسر الأنوثة للبكر المغلقة الأبواب» (٥٦). ونظرت إليه فائزة بعينين مفتوحتين كأنها لا تصدق ما سمعت ثم تصامت دماؤها كلها إلى وجهها، وفقرت من بين نظفيتها صرخة ألم، كأن شيئاً فيها قد تمزق... ثم انكفأت على مسند للمعد تبيكي وتتسج بصوت عال» (٥٧).

«كانت تحس بصدرها محملاً بأكثر مما يطوق... وكانت تحس بحاجة إلى أن تلقى بعض حملها على أحد من الناس... أن تبوح بسرها إلى إنسان يفهمها ويستطيع أن يواسيها وأن يسد الثقوب النفسية التي تعصف من خلالها أحاسيسها... كأنها زوابع تهب بيتاً مهدماً» (٥٨). وكان بإمكان الكاتب اختصار كل تلك الأوصاف بجملته أو ألفاظ قليلة، ولكنه اختار الإسهاب في الوصف لأن تلك خاصية تلازم هذا النوع من الروايات

٤- القياسات: الأوزان، الحجم، الأوقات، التاريخ، المسافة. يحاول الكاتب وباستمرار أن يستخدم هذه الوحدات ليوك اللعبة المذكورة سابقاً مع القارئ، فكل شيء مدروس ومحكم قبل تقديمه للقارئ: «لم يعض على موته ليلة واحدة، ولم تحاول أن تعرضها عنه بقيلة فوق جبينها أو بضمة إلى صدرها»... (٥٩).

«وفي الساعة السادسة عشرة أمسكت بسماعة التلغون»... (٦٠)

«هو أنا رابحة مجاهل أفريقيها، ادى السافة ساعتين بالقطر»... (٦١).

«حجرة متوسطة الطول والعرض، تضم ثلاثة أسرة وبجانب كل سرير دولاب صغير، وفي ركن منها مائدة عليها وأبواب جاز»... (٦٢).

٥- الاستخدام اللغوي والمجمعي والتركيبي: لا بد من التنبيه أن وظيفة اللعبة في هذه الروايات هي تحريك وتنشيط حالة عاطفية معينة، وحتى تتحقق هذه فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام أساليب تمويه، تتعلّق بالاستخدام المعجمي والنحوي والتركيبي للغة. فعلى مستوى الأفعال، نجد أن معظم الأفعال التي يلجأ الكاتب إلى استخدامها تدل على حركة وتفاعل مستمر، وهذه الأفعال غالباً ما تدل على الفعل ورد الفعل، وعلى قوة العاطفة، لذلك، فإن الكاتب بدل من أن يقول «ركضت الفتاة» يلجأ إلى «انطلقت» وبدلاً من «نظرت» يستخدم «أعُنت» الخ. ومثال ذلك في رواية عبد القدوس «كل ما نذكره أنها هرعت في الصباح التالي إلى حجرة أمها»... (٦٣).

«وبغت الأستاذ وقال كأنه يصد عن نفسه اتهاماً» (٦٤)

«ولا وعي رفعت توحيدها كفها السمين وهوت به على وجه ابنتها»... (٦٥).

«ولتعمت عينها ما نذر كأنها وقعت في هاوية. وقامت بعيدة عنه وصدرها يلهث كأنه يفرع طويل الحرب»... (٦٦)

كما يلجأ الكاتب إلى الإفراط من استخدام الصفات التي ترتبط بالمفاهيم الحسية مثل: الألوان والأصوات واللمس... أو عبارات توضح حالة شعور الشخصيات

«واختلطت دموع الثلاثة، دموع صادقة حارة»... (٦٧)

«بفس الصوت العميق الذي كانت تتخيل أنه يحدثها به، نفس الابتسامة الهادئة... ونفس الأصابع الطويلة»... (٦٨).

«وعاد يميل عليها بشفتيه ويملاً وجهها بأنفاسه الساخنة»... (٦٩).

«تتكلم في صوت خفيض كأنها تتكلم من دنيا بعيدة... وتسير في خطوط ضيقة كأن قدمها مفيدتان بالأغلال، وتتندد كأن قضبان السجن تضغط على صدرها»... (٧٠)

«وابتسمت عائشة لا ابتسامة فائزة، ثم قفز إلى عينيها بريق عجيب»... (٧١).

ويلجأ الكاتب إلى استخدام صيغة اسم الفاعل واسم المفعول وتوظيفهما في طريقتين: الأولى: لبيان حدوث أكثر من فعل في الوقت نفسه، والثانية: أنها تقترح حالة عاطفية ملازمة أو حالة نفسية أو رد فعل، «وانتفضت واقفة وهي تبعد عنها قائلة في غضب»... (٧٢).

«ونظر إليها متسائلاً وهو لا يزال محتفظاً بوجهه الصارم»... (٧٣).

«وردت فائزة وهي تغالب تأثرها من القصة»... (٧٤).

«وابتسمت ساخرة من الجميع»... (٧٥).

«ونظر إليها لمدة متعجباً ونظرت إليها عائشة عجيبة، ونظرت إليها سعدية مبهوطة، ونظر إليها الدكتور عوض ساخراً»... (٧٦).

ويكثر الكاتب أيضاً من استخدام الفاعل غير الحي أو المبنى للجھول، والهدف من ذلك هو التأكيد على أن البطلة لا تتحرك كما تريد وإنما تتحرك بقوة أخرى:

«وفجأة فتح الباب في عنف، وكأن عاصفة اقتلعت»... (٧٧).

«كانت الأفكار تطوف بها دون أن تتوقف»... (٧٨)

« أن الهواء النقي بدأ يفسل رئتيها، وينزع عن صدرها»... (٧٩).

«واستبدت بها دموعها حتى لم تعد تطيقها»... (٨٠).

كما أن هذا النوع من الروايات نادراً ما نجد فيه استخدام الرموز أو الاستعارات أو الكنايات، وبالمقابل فإننا نجد استخدام التشبيه بصورة كبيرة، ويمثل ذلك في استخدام عبارة «كأن» «كما لو» وما شابه، ومثل هذا التشبيه يتناسب مع هذا النوع الذي يعتمد على البساطة والصور القريبة من القارئ:

«فالتفتت في عنف كأن يده مجهولة أمسكت برأسها ولقبتها رغم إرادتها»... (٨١).

«ومست صوتاً من روائها كأنه نداء السماء»... (٨٢).

وقال ودموع باهقة ضعيفة تندحر فوق خديه، كأنها آخر ما بقي من دموع»... (٨٣)

«وأخيراً فتح الباب كأن أهل البيت استيقظوا من رقاد طويل»... (٨٤)

### الخلاصة

إن ما نذكرناه عن رواية إحصان عبد القدوس يمثل الخصائص العامة للروايات العاطفية، والتي لا بد من الإحاطة بها قبل التعرض لتحليل أو نقد هذا النوع من الروايات، وكما قلنا في موضع آخر فإن لكل نوع من أنواع الرواية أساليب تؤدي إلى حسن التواصل بين الكاتب والقارئ، وإلى خدمة الهدف الأول من كتابة الرواية، وتبعاً لاختلاف الأنواع الروائية فإن آليات تحليل العمل الروائي لا بد وأن تختلف أيضاً.

لقد تمكن إحصان عبد القدوس من المحافظة على علاقته بالقارئ حيث

أدرك حاجة شريحة من القراء وقدم لها ما يتناسب معها مستخدماً لغة تتميز بالسهولة والوضوح في السرد، ولهجة عامية مصرية في الحوار. وتبتعد في أسلوبه عن الرمز والغموض والإيهامات والاستعارات والأساطير الغريبة والتعقيد الزمني والمكاني، وبذلك يكون قد نجح في تطبيق مبدأ «لكل مقام مقال» الذي حث عليه النظريات القديمة والحديثة، والذي يؤكد على ضرورة التوافق الفكري واللغوي والأسلوبي بين المرسل (الأديب) والمستقبل (القارئ). فالكتابة لقارئ غير مطلع على أحدث النظريات الأدبية والنقدية والسلاسية والأسلوبية تختلف عن الكتابة للنخبة، والكتابة للطفل تختلف عن الكتابة للشباب، والكتابة الموجهة للمرأة تختلف عن الكتابة الموجهة للرجل. الخ. إذن، لماذا نحكم على الكاتب الذي يحاول الوصول إلى الطبقات المختلفة والقراء بمستوياتهم المختلفة بعدم المسؤولية وعدم إلتقان العناصر الفنية؟ ولماذا لا نقبل بوجود أنواع أدبية مختلفة، كل حسب الهدف المنشود منه، وللجمهور القارئ له، والمؤلف المبدع فيه؟

بعد هذا العرض وجدنا أن الأدب العربي يتسم بمعارضة الأنواع الأدبية الجديدة لسببين: الأول: التمسك بالأنواع القديمة قالباً ومضموناً، والحكم على الأنواع الجديدة من وجهة نظر تقليدية، وبمعايير النقد التي تنتمي إلى القديم وليس إلى الجديد، مما أدى في بداية ظهور الرواية إلى معارضتها والوقوف ضدها، والثاني، هو التمسك بالأنواع القائمة ورفض الجديد حرصاً على مصلحة القارئ بالاعتماد على المقاييس الأخلاقية، مما سبق وأن ذكرنا أن له صلة بالأمس والبيئات الاجتماعية أكثر من صلته بالدراسة الفنية.

## الهوامش

- ١- رشيد عيادوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (الدار البيضاء إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ١٤ ص).
- ٢- تودوروف تزفيتان، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة محمد بركة، مجلة الثقافة الحسية (العراق) ١٩٨٢، ١٤ ص.
- ٣- أنظر عبد القدوس، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (القاهرة دار المعارف، ١٩٧٦)، ٤ ط، حيث وقف هؤلاء عند أجناس الرواية التي سموها شعبية، والتي صنفها تحت عنوان «روايات السلاسية والزعمية»، معتمداً في تقسيمه على وظيفة الرواية.
- ٤- مرید عن هذه التغيرات، انظر عبد الرحمن باعني، الجهود الروائية من طليم اليماني إلى محب محفوظ (بيروت دار الثقافة) ٢٠٠٧، ٢٠٠ أحمد هيك، تطور الأدب الحديث في مصر (القاهرة دار المعارف، ١٩٨٨)، عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر.
- ٥- عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية، ٩١ ص.
- ٦- أنظر عبد الرحمن باعني، الجهود الروائية: أحمد عصام الدين، حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
- ٧- مرید عن الترجمة والعلمانيين وأصحابهم يمكن الرجوع إلى عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية، ١٢٧-١٤٠ والمرید عن هذه المصطلحات والمجلات راجع عبد الرحمن باعني، المجهود الروائي، ٢٣، ٢٠٣، ٢٤، ٦٢، ٦٤.
- ٨- حول استخدام المصطلح الأخلاقي، انظر أحمد إبراهيم الهوري، نقد الرواية (القاهرة دار المعارف، ١٩٨٣)، ٢ ط، ٤٠-٤١ ص.
- ٩- أنظر عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية، ١٥٢-١٥٧.
- ١٠- 4 d Reading popular narrative (London: Leicester University Press, 1997).
- ١١- Ashley B. (ed.), Superculture. American Popular Culture and Europe (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press, 1975), p. 23.
- ١٢- نظرية Polysystem أو الأنظمة المتعددة تم تطويرها في السبعينيات من القرن العشرين على يد إيمانيل إيف زوهار Raimon Even-Zohar الذي اعتمد في نظريته على آراء الروسيين الشكوكيين الخاصة بتاريخ الأدب. وهذا لا يدرس النص الأدبي بمعزل ولكن

باعتباره جزءاً من نظام فني في حالة مستمرة من التفاعل مع الأنظمة الأخرى ومن هنا فالنص الأدبي جزء من بنية اجتماعية وثقافية وأدبية وتاريخية. ومفهوم النظام الذي يعنى في حالة ديناميكية مستمرة من الصراع للوصول إلى المركزية التي يحتلها الأديب الرئيسي هو أهم ما جاءت به هذه النظرية. وقد قدم زوهار آراء مفيدة في مجال دراسة الأدب المترجم بشكل خاص وما يحتله من مركز هامشي بالمقارنة مع الأدب المحلي، كما أنه ساهم في تطوير النظرية الخاصة بالأنظمة المتعددة والأنظمة المتجاورة ضمن النظام الأدبي الواحد. أنظر

London (J. in Venuti, L. (ed.), The Translation Studies Reader-The position of Translated Literature within the Literary Polysystem (Evan Zohar, I. and New York: Routledge, 2000), pp. 192-7

١٣- هذه المقالة تم إعادة نشرها في مجلة فصول، ١٩٨٥، المجلد الخامس، العدد الثالث ١٩٨٥-١٩٨٦

١٤- ابن خلدون، المقدمة، ٦١٢.

١٥- عبد المحسن طه، بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٨٢.

١٦- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية (القاهرة الهيئة المصرية للنشر ١٩٩٧)، ١٩٩ ص.

١٧- Red letters (9) 1983, p. 209. Mills and Boon Meets Feminism (Jones, Ann, R.), A المرجع السابق، ٨ ص.

١٩- تيري ليفينجتون، الماركسية والرواية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، فصول، ١٩٨٥، المجلد الخامس، العدد الثالث ٢٣ ص.

٢٠- Red Letters (7), 1976, p. 36. Natural Boundaries. The social Function of Popular Fiction. Bromley, R.

٢١- إحسان عبد القدوس، الطريق المسدود، ١٩ ص.

٢٢- السابق، ٢٠ ص.

٢٣- السابق، ٢٠ ص.

٢٤- السابق، ٢٠ ص.

٢٥- نفسه، ٦٩ ص.

٢٦- نفسه، ٦٩ ص.

٢٧- نفسه، ١١١ ص.

٢٨- نفسه، ٧ ص.

٢٩- نفسه، ١٨ ص.

٣٠- نفسه، ٦٥-٦٤ ص.

٣١- نفسه، ٢٤ ص.

٣٢- نفسه، ٢٤ ص.

٣٣- نفسه، ٢٤ ص.

٣٤- نفسه، ٢٤ ص.

٣٥- نفسه، ٢٤ ص.

٣٦- نفسه، ٢٤ ص.

٣٧- نفسه، ٢٤ ص.

٣٨- نفسه، ٢٤ ص.

٣٩- نفسه، ٥٦ ص.

٤٠- نفسه، ٨٩ ص.

٤١- نفسه، ٦٢ ص.

٤٢- Red Letters (14), 1983, p. 9. Mills and Boon: Guilt Without Sex. Margoties, D., المرجع السابق، ٩ ص.

٤٣- إحسان عبد القدوس، الطريق المسدود، ١٩ ص.

٤٤- نفسه، ٤٤ ص.

٤٥- نفسه، ٤٤ ص.

٤٦- نفسه، ٧١ ص.

٤٧- نفسه، ٥٠ ص.

٤٨- نفسه، ٥٠ ص.

٤٩- نفسه، ٢٤ ص.

٥٠- نفسه، ٢٤ ص.

٥١- نفسه، ١٥٠ ص.

٥٢- نفسه، ٥٤ ص.

٥٣- نفسه، ١٩٢-١٩٣ ص.

٥٤- نفسه، ٥٨ ص.

٥٥- نفسه، ٨١ ص.

٥٦- نفسه، ١٢ ص.

٥٧- نفسه، ١٢ ص.

٥٨- نفسه، ٦٠ ص.

٥٩- نفسه، ١٢ ص.

٦٠- نفسه، ١٢ ص.

٦١- نفسه، ١٢ ص.

٦٢- نفسه، ١١ ص.

٦٣- نفسه، ٦٦ ص.

٦٤- نفسه، ٦٦ ص.

٦٥- نفسه، ٦٦ ص.

٦٦- نفسه، ٦٦ ص.

٦٧- نفسه، ٦٦ ص.

٦٨- نفسه، ٦٦ ص.

٦٩- نفسه، ٦٦ ص.

٧٠- نفسه، ٦٦ ص.

٧١- نفسه، ٦٦ ص.

٧٢- نفسه، ٦٦ ص.

٧٣- نفسه، ٦٦ ص.

٧٤- نفسه، ٦٦ ص.

٧٥- نفسه، ٦٦ ص.

٧٦- نفسه، ٦٦ ص.

٧٧- نفسه، ٦٦ ص.

٧٨- نفسه، ٦٦ ص.

٧٩- نفسه، ٦٦ ص.

٨٠- نفسه، ٦٦ ص.

٨١- نفسه، ٦٦ ص.

٨٢- نفسه، ٦٦ ص.

٨٣- نفسه، ٦٦ ص.

## البصمة عن قاعدة التمثال

### (المعري كما يراه الجواهري)

عبد الكريم كاسد \*

تواجه دارس شعر الجواهري صعوبات شتى قد لا يجدها، بمثل هذا القدر لدى أي شاعر آخر... وترجع هذه الصعوبات الى أسباب عديدة، منها أن تجربة الجواهري تمتد الى ما يقرب من القرن، وهي في تاريخها الطويل هذا لم تشهد خطأ مستقيماً في تطورها وما شهدته لم يكن غير تعرجات تخللتها قصائد هي قمم تناثرت هنا وهناك.. قمم لم يتم اكتشافها بفعل دراسة أو نقد وإنما نتأت هكذا منذ ولادتها لتلفت إليها الأنظار، مكتفية بنفسها ولم تحتج الى ما يعرف بها أو يشير إليها.

بمثل هذه القمم أسس الجواهري بين شعراء قلة في تاريخنا الشعري قيمته الشعرية، مستبقاً القراءة والنقد معاً، لاسيما إذا أدركنا أن الجواهري أنشد معظم هذه القمم، أول مرة، أمام جمهوره الحاشد الذي يمثل عينة لجمهوره الأوسع الذي يتلقى شعره وكأنه يلقياء وحي إنساني لا يستمد سلطته من السماء وإنما من الأرض غير أن له، في الوقت نفسه، جبروت وقوة الحاضر في كل المناسبات والاحوال على امتداد ما يقرب من القرن.

لم يكن هذا الإحياء صوتاً يمثل الشاعر أو لا يمثله.. قناعاً يرتديه الشاعر أو لا يرتديه، وإنما هو جزء من كيان حي هو كيان الشاعر الفرد... إن لم يستطع الشعر التعبير عما يريده فإن الشاعر يستطيع بنبرة صوته واهتزاز جسده وحركة يديه أن يفجر ما يريده الشعر أمام جمهوره المتهين لأقل الانفعالات انبعاثاً، أما إذا تطابق الشعر وجسد الشاعر فذلك الذروة التي تتأسس أو تنبثق في حينها والتي سمينها قمة لاتبالي، بعدئذ بقراءة ولا تأمل، لان اتساع ناراها التي اجتاحت مستمعها، وهم قراؤها فيما بعد وقد اتسعوا، لم تترك لمتأمل فرصة للوقوف عند أجزائها.

\* شاعر من العراق

ولكنم قلقت مسهدا لمواقف

حكمت علي بأن أداني مغبضا  
(معرض العواطف ١٩٣٥)

وبعد سنوات تسع من تاريخ كتابة هذه القصيدة سيرد الجواهري المعاني ناتفا في قصيدة لاحقة هي (إلى الرصافي)، لكن عبر شخص الشاعر الرصافي لاشخص:

وكنتم صريحا في حياتكم كلها

وكان - ومازال - المصارع نادرا

وقد كنتم عن وحي الضرورة ناطقا

وقد كنتم عن محضر الطبيعة صادرا

وقد كنتم في تلك الأماديح شامتا

محيطا بأرباب القرائح كافرا

والأفانث المانع الصفر عن يد

أبت أن تغطي في الجنان اساورا

وانك أنقي من نفوس خبيثة

تراود بالصمت المريب المناكرا

تعيب علي الشعر التحليلا رفيقا

وتلثم من - بفل هجين - هوافرا

(إلى الرصافي ١٩٤٤)

قد يكن الجواهري أدرى الناس بتناقضاته منذ قصائده المبكرة، وإذا ما قارنا تناقضات الشاعر بتناقضات ما يحوطه من مؤسسات وأحزاب وأفراد لبست تلك مسيطرة ليست بذات شأن في مجتمع شهد من التناقضات ما يحجز أي فكر أو سلطة عن توجيهها ولم يوجد لها، ربما، إلا الشعر، لا بتقوده وتعالجه عنها، وإنما لاحتوائه إياها والنطق بها، ومن ثم الانسحاب إليها والتفرد عنها، وهذا ما لم يحققه أي شعر آخر. ولعل هذا ما يفسر قول الجواهري في ذكرياته: (والشعب العراقي شعب عجيب، حتى الذي لا يقرأ ولا يكتب، يهذب كي يسمع الشعر المثور، سياسة كان. غزا كان، مدحا كان، شتما كان) (١).

وإذا ما تتبعنا أسطورة الشاعر التي تسهم فيها مخيلة الناطقين بشعره ممن تلبسهم في حياته وبعد موته، فإننا قد نعرف بتناولها هذا إلى مسار آخر ليس شائغنا (٢)، لأن ما يعنينا في هذه المقالة هو الحديث عن إشكالية تناول شعر الجواهري والصعوبة التي يواجهها المتأمل في شعره للوصول إلى الاستنتاج الدقيق.

### ثقافة الشاعر

إن ثقافة الشاعر ومعرفته بالحياة والكتب واللغات لا تستدل عليهما إلا من شعره لاسيما أن مفهوم الثقافة في غاية الاتساع ولا يفي بنا إلا إلى الوهم ثانية، لذا فإن من الأفضل لنا والقارئ التأي عن أي حديث عام عن ثقافة الشاعر، بل استغنائها من قول الشاعر نفسه، أي شعره، ليهتدين لنا مدى معرفته بموضوعه، وقدره هذا القول على إضفاء الأحاسيس الخاصة للقارئ، لنعلم، أن تلهم من الأفكار ما يحيط به ثقافة بعد ذلتها، علينا هنا أن ننظر إلى الشعر، لا من خلال ما يحيط به من أوهام يسهم فيها كل من الشاعر ومريده أو مؤسسته أو جمهوره، عن عمد أو دون عمد، وإنما من خلال نضج الذي قد يصبح بدوره قاعلا في الثقافة حتى وإن كان نصا إشكاليا ويعبارة أخرى هي أننا لا نتناول الشعر بوصفه منفعلا متلقيا لثقافة ما فحسب، وإنما بوصفه

وحتى لو تمت هذه القراءة وهذا التأويل فإن قوة الانطباع الأول وحضور المناسبة هما أقوى من أي قراءة أو نقد لاحقين، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار حرجية القراءة النقدية في التعامل مع ظاهرة شعرية كظاهرة الجواهري.

تقف هذه الظاهرة شامخة حتى تكاد تغطي، أحيانا، على ما حولها من ظواهر أخرى سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، لأنها أي (الظاهرة الشعرية) هي نفسها تلك الظواهر وقد استحاتت إلى قول فعلي راسخ ليس له تغلب الفعل السياسي والاجتماعي المقول - إذا صح التعبير - ذي الطابع الزائل

هذا القول - الفعل له من التأثير ما يحيله مرة أخرى إلى ظاهرة لها تجسدها السياسي والاجتماعي في الواقع - ظاهرة تستمد قوتها ثانية من الناس، أي أن سلطة الشاعر ليست مستمدة من اللغة وحدها، وإنما هي تستمد هذه القوة من الواقع أيضا، بعد أن استحاتت اللغة إلى كائن هي هو الشاعر نفسه وقد تلبس قراءه، فأصبح لسانهم ينطقون به، مثلما تلبسوا من قبل

ليس جمهور الجواهري مجموعا بل مفردا يتقمصه الشاعر الذي يكتب قصيدته دون أن يكون معنيا بما يفهمه القارئ - المستمع، رغم حرصه على ذلك الفهم، أو ما لا يفهم من معان ومفردات عصبية على الفهم، بهجتها وقد لا يعيها تماما، وإنما هو معني بالفهم الذي يفهم عنه بعد أن أصبح والجمهور شيئا واحدا - مفردا - هو الجواهري نفسه بغضبه ولونه، بضعفه وقوته، بجمعه ومفرده

حشدا على المعرييات مسيلة

صغرا لعب الأزلين رغبنا

بالكاس يفرعها نديم مالنا

بالودع منها الحافنين واطلنا

وبان أروح ضحي وزيرنا مثلما

أصبحت عن امر بلبل نانبا

شعراء كثيرون يتملقون الجمهور، غير أن الجواهري ليس واحدا من هؤلاء - فمفرداته ومعانيه، خاصة به، غامضة ومفتوحة، تملئها مشيئة القول - الظاهرة، القول - الوحي الذي لا يلحقه نقد وإن لحقه فهو طارئ، زائل، هامشي، عرسي، إن لم نقل: كافر بلغة الوحي، والذي يكرهه ليس السماء، وإنما الأرض - سلطة الشاعر بين الناس

### أسطورة الجواهري

من هنا نبعت أسطورة الجواهري والبرائات التي لم تنته بعد عن شخصه وشعره وثقافته، بل وتناقضاته التي أصبحت ضرورة «شعرية» مثلما الضرورات الشعرية الأخرى إن لم تقل ضرورة تاريخية، لا تستدعي المغفرة وإنما الفهم، وحتى هذا الفهم لا يعني شيئا وقد أدركه الشاعر نفسه قبل تأديده، وكتب عنه أبياتا وقصائد شتى منذ مراحله الشعرية الأولى

ومدحت من لا يستحق وراق لي

تكفيريته بهجانه عما مضى

ووجدتني مستعمدا إطرأ من

الطيرته بالأمس طوعا مضيا

ناقتك إذ كان المضايق ضريبة

متحررا من صنعتي متعرضا

ماعلا ذا أثر ثقافي، لا من خلال ما يدعيه أو ما ينسبه إلى نفسه، بل من خلال شعره وحده، بما فيه من دلالات لغوية وسياسية واجتماعية لمصيبة بموضوعة.

لو أخذنا قصيدة للجواهري كقصيدة (أبو العلاء المعري) أو أي قصيدة أخرى لنبين لنا، ربما، ما يدلنا على ثقافة الجواهري أفضل مما تدلنا عليه أوهام مريديه ولأدركنا أكثر صعوبة تناول شعره بما احتواه من نقائص، مما يجعل قارئ شعر الجواهري أو دارسه في غاية الحذر من التعميم الذي لا يجدي فهمه أو فهم أي شاعر كان

#### البهاء بما هو مفسر

يبدأ الجواهري قصيدته (أبو العلاء المعري) بهذه الأبيات:  
قف بالمعرة وامسح خدك التريا

واستوح من طوبى الدنيا بما وهبا  
واستوح من طوبى الدنيا بحكمته  
وهن على جرحها من روحه سكبنا  
وسائل الحفرة المرموق جانبها

هل ينبغي مطعما أو ترتجي طلبا  
وهي أبيات ذات طابع احتفائي يتوجه فيها الجواهري إلى أبي العلاء المعري القائل

أفريت بالجلل وادعي فهمي

فوق هامري وأمرهم عجب

أحقا طوق المعري الدنيا بما وهب كما تدعي القصيدة أم كانت دنياه جاحدة في حياته وبعد موته؟ وهل طوبى الدنيا بحكمته وسكب على جرحها من روحه أم كانت دنياه بغضه إليه أشد البغض؟

يروي الدكتور طه حسين في كتابه (تجديد نثرى أبي العلاء) أن: «تصعب الفقهاء عليه، وسوء رأي الدينيين فيه، وتلك الحال التي اتخذها ليخفي على الناس أراؤه، هي التي حالت بين العقول وبين فلسفته، فجعلته مجهولاً للتاريخ، والمؤرخين، على السواء، مجهول من التاريخ، والمؤرخين، وإن كثرت الكتاب عنه قديما وحديثا من العرب والفرنج، فإن الذين كتبوا عنه من العرب، لم يحفلوا إلا بذكائه وذاكرته، ولفظه، وحلاده، يروون فيها الأعاجيب، ويتفردون في وصفها بالأفكاريه، من غير أن يحفلوا بمادة هذا الذكاء، ومصدر هذا اللامع». وكذلك الذين أخرجوه من التاريخ، لم يستطيعوا أن يفهموا فلسفته، لفروض ألفاظه وأساليبه من جهة، وللمعوض الكتب والأشعار التي ألغت في الفلسفة الإسلامية عامة من جهة أخرى، على أنهم قد سبقوا المسلمين إلى شيء من البحث عن فلسفة الرجل، وإن لم يصلوا منها إلى ما يشفي الغليل» (١٣)

ولم يكن الباحثون الآخرون بمعدين عن هذا الاستنتاج: أنكروهم، على سبيل المثال، محمد مصطفى بالهاج في كتابه (شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى)

ولو أقررنا مع القصيدة أن أبا العلاء طوبى الدنيا بحكمته وسكب حقا على جرحها من روحه— وهذا ما نفتقده في شعره المليء بدم الدنيا— فإن من الصعب علينا الاستجابة لهذا البيت:

وسائل الحفرة المرموق جانبها

هل ينبغي مطعما أو ترتجي طلبا

لإن مخاطبة حفرة أبي العلاء المعري «المرموق جانبها» لا يعمق

إحساسا ولا يضيف فهما لأبي العلاء المعري، ولا لشعره، أو فلسفته وإنما هي مجرد نظم لا يقرئنا من عالم أبي العلاء، وإنما يعيدنا عنه بعد لفظة «المرموق» عن الشعر في هذا البيت، فطالما ورد أبو العلاء في شعره رفضه مجاورة الناس حتى في القبر وعزوفه عن أي شرف أو مرتبة أو تكريم:

إذا أنا ورائي التراب فخلني

وما أنا فيه قد كفت مؤونتي

\*\*\*

أرغب في الصيت بين الأنام

وكم خصل النابه الصبيت

وحسب الفتى أنه ماتت

وهل يصرف الشرف المصبت

\*\*\*

إن الثوابيت أجدثا مكررة

فجنبت الناس سجننا في الثوابيت

\*\*\*

وهل يحفل الجسم في رمسه

إذا جاءه حاضرا فأنبث

\*\*\*

إذا حان يومي فلأوسد بموضع

من الأرض لم يحفر به أحد قبراً

تعميت أني بين روض ومغل

من الوحش لا مصرا حلت ولا كفرا

\*\*\*

ولست أبالي إذا ما بلوت

من وطي القبر أو من حفر

\*\*\*

يا جدلي حسبك من رتبة

أنك من أجدالهم معزلاً

هذه وغيرها من الأبيات التي سنذكرها في القصيدة تدل على فهم انطباعي جائز في الشعر وفي الفن عموماً، ولكنه لا يدل على معرفة بموضوعة إن لم يكن تفقيها له، وليس في ذلك تقليل من شأن الجواهري وقد أضمت قصيدته هذه نفسها ثقافة بعد ذاتها، أو مطعما ذا أثر فعال في الواقع الثقافية نفسه، مثلما أضمت صوتا للشاعر، وليس أبو العلاء إلا نريحة لموضوع أكبر ونات أخرى، هي ذات الشاعر الجواهري وقد احتوت المجموع فأصبحت ذاتا واحدة

وليس ذلك غريباً عن المنحى الشعري لدى الجواهري فهذا يدينه في أغلب شعره، والذي يؤيد كلامنا هذا هو وعي الجواهري نفسه بهذا المنحى الذي يعبر عنه قوله في نكرياته، «إن القارئ الآن، أو بعد الآن، قد يستغرب، عندما يكشف التاريخ أوراقه كلها، عن الأشخاص والأحداث والمواقف، قائلاً: ما علاقة الجواهري بفلان أو فلان بحيث يستوجب أن يقول فيه ما لا يجب أن يقال من المغالاة في التكريم؟ ولا ينطبق هذا على قصيدتي في (أبولنتين) لوحدها، بل على أكثر من قصيدته كقصيدتي في (الورتري) وفي (كرامي) وغيرها، ولربما كان أبولنتين في أكثر من موقف من مواقفه، مستطفاً لشيء من ذلك التكريم طبعاً، لإثارة الناس وللمجرد مشاركتهم آلامهم وعذاباتهم وللمجرد بغيتي

في أن ينتفض المحكومون على الحاكمين، أي أني لا يخطر على بالي سوى أن تكون القصيدة سيلا ومدخلا إلى الجماهير لا أكثر لأقول الكلمة الجريئة، الحق، ولأعبر عن نفسي وعن خوالجها (٤)

وما هذا المضمي بهبعد عن قصيدة (أبو العلاء المعري) التي يعتبرها الجواهري تاج قصائده لا يستثنى منها بيتا واحدا- على خلاف قصائده الأخرى- من شعره في ملاحق كتبه.

يقول عنها في (ذكرياتي)، في صباح اليوم التالي، الأحد، كانت القصيدة قد تبوأ تاج قصائدي وملكت خفاف قلبي وضفاف مشاعري، وأصبحت المولود الذي انتظرت بفارغ الشوق والصبر واللغة ومن حسن حظي أن استقلت أن أنهي القصيدة قبل الافتتاح بيوم واحد، ولم يكن لدي متسع لكي أغامر بما يزيد عليها أو ينقص عنها، كما هو شائي في كثير من قصائد غيرها» (٥)

كما يقول عنها في مكان آخر: «وعلى خلاف ما درجت عليه من الانبئات ببعض الأبيات الشعرية في كل مورد يخص هذه المناسبة أو تلك فإنتني لا أستشي قصيدة (قف بالمرعة) وذلك بسبب من صعوبة تجزئة البيت والآخر منها، وللقارئ أن يراجعها بأكملها في المستدرك من هذه الذكريات» (٦)

هل كان الجواهري مدركا لغياب موضوعه عندما تخطى عن قصيدة سابقة دالية نظمها عن أبي العلاء كما يورد ذلك في ذكرياته: «ومع هذا كله فقد كان عبثا أن نتجح محاولاتي في الساعة نفسها واليوم نفسه الذي تلتقيت فيه هذا المبدأ المفاجئ، فسهرت ليلتي الأولى حتى الصباح وألفحتها بأخري وفي الليلة الثالثة كانت حصيلتي من هذه المنهات والليالي الثلاث، قصيدة (دالية) لا تقل عن السبعين بيتا» (٧)

يقول الجواهري أنه صرخ «وجدته» عندما كتب مطلع القصيدة:

قف بالمرعة واصبح خدها الفريا

واستنوح من طوق الدنيا بما وهبا

«كدت أوقظ النيام وأنا أعيد به ما يشبه الصراخ، هذا هو «أبو العلاء المعري» «وجدته» (٨)، غير أن ما وجدته للجواهري، في الحقيقة، ليس أبا العلاء المعري وإنما الجواهري. الجواهري الذي كان يتلمس أشياء المعري (قبره، وجهه، عيناه...) لا روحه أو أفكاره ليلتقي، من خلالها، ذاته اللقطة الصاحبة التي هي نقوض ذات المعري المتألمة الهادئة المواربة التي لم تقارق مكانها أبدا إلا مرة واحدة عندما رحل إلى بغداد وعاد منها خائبا

يا برج مفخرة الأجداد لا تهني

إن لم تكوني أبراج السما فطبا

فكل نجم تمنى في فرائده

لو أنه يشعاع مثله قد جذبا

إن عدم استجابتي لأبيات التي ذكرتها لا ترجع لكونها ليست من جيد الشعر وإنما لأنها لا تنتمي لأبي العلاء الزاهد حتى عن القبر، مثلما توضح ذلك أبياتة التي استشهدنا بها من قبل، وقد تكون أبيات الجواهري هذه أقرب إلى موروث الشاعر الثقافي الذي يطالعا في العديد من القصائد بأشكال شتى تؤدي المضمون ذاته حتى وإن اتخذ صورا متباينة

إن علاقة صورة القبر بالكواكب وما يتشعب منها من صور وأخيلة أخرى هي مما يطالعا كثيرا في قصائد التراث كما في قول أبي الفتح الحسن بن عبدالله بن أبي حصينة في رثاء المعري

ما كنت أعلم وهو يودع في الثرى  
أن الثرى فيه الكواكب تودع

أو كما في قول ديك الجن الحمصي

ويا قبره جد كل قبر بجوده

فكيف سماء ثرة وسحاب

فإنه لو تدري بما فيه من علا

علوت ويأت في نراك الكواكب

إن البدء بالوقوف عند القبر بعد ذاته هو امتداد للوقوف على الأطلال لقد بدأ الجواهري بما هو درس لدى المعري وليس بما هو حي ليواصل رحلته مثلما كان الشاعر الجاهلي يبدأ رحلته بما هو ملثي ولم تكن رحلة الشاعر إلا في الاتجاه المعاكس لمسيرة أبي العلاء في الحياة.

لقد نأى الجواهري عما اقترب منه أبو العلاء

لم يكن القبر شاغل أبي العلاء قط وهو لم يرد إلا في أبيات لا تحتفي بقبر ولا بحسرة، فلماذا ابتدأ الجواهري بالقبر إن لم يكن تقليدا طلبيا للقصيدة ومدخلا لموضوعه الرئيسي الذي هو ذاته والناس؟

قد نتذكر هذا التعليق الساحر للدكتور طه حسين على قول أبي العلاء المعري:

وكان الهال بهوى الثريا

فهما للدواع محنتان

«فما البيت فإنما يشير إلى اجتماع الهلال والثريا في برج العمل كما يقول الشراح. ولعمري أبي العلاء لا اعتنق هذان العاشقان لدسمت الفك داهمة، وأصاحب خلط عظيم» (٩)

ولعل هذه الطرفة تنطبق على بيتي الجواهري الأنفي الذكر.

وقد يبدو طريقا أليسا أن نتذكر هنا بيت أبي العلاء المنكر على النجوم أن تمتك حسا أو عقلا

فالت رجال عقول الشهب وافرقة

لو صبح ذلك فلقنا مسها خرف

غير أننا لا نذهب هذا المذهب في فهم الشعر، وما بهما الجواهري إلا استعارة شاعت في الشعر العربي ومدخل لموضوع يصطرع في داخله ثلاثة أقطاب هم الشاعر وجهموره والمعري.

لم يكتف أبو العلاء بالعزوف عن الشرف والرتبة والتكريم وعزلة القبر بل تمنى ما هو أكثر من ذلك: عدم تكريم جسده إذا ما حل به ريب المنون وطرح جسده على الأرض لوتنازعه الوحش والطيور:

لا تكروما جسيدي إذا ما حل بي

ريب المنون، فلا فضيلة للجسد

.....

إن صبح تعذيب رمس من يحل به

فجنياتي ملخودا ومضروحا

الوحش والطيور أولي أن تنازعني

فقدارني بظفر الأرض مطروحا

يتردد ما هو مندرس في أبيات الجواهري الأخرى ليمتصع عما هو جوهري في موضوعه، بما هو عرضي ولا أدري ما هو شعور الدكتور طه حسين عندما سمع هذه الأبيات ينشد الجواهري أمامه وينظر إليه كما يذكر ذلك الجواهري في ذكرياته: (١٠)

رأس من العصب السامي على قصص

من العظام إلى مهزولة عصب

وكان أبى العلاء ليس هو قائل هذين البيتين:  
وصير الأقوام مثلي أعمى

فتعالموا في حنيس نلظلم

\*\*\*

سألتعوتني فأعيتني إجابتك

من أدمى أنه ذو فاد كذبا

وفي الحقيقة أن أبى العلاء لم يعمم الشك إلا في مسائل الغيب، كما يرى الدكتور طه حسين: «والأبى العلاء أبحاث عمم فيها الشك بوجهه مطلقا، فظن الذين لم يفقهوه أنه إنما يريد نفي الحقائق، ولو فطنوا لمفترى الرجل لفرغوا أنه لا يعمم الشك إلا في مسائل الغيب، فأما عالم الشهادة، فلا يبسط أبوالعلاء ظل الشك عليه، فمن ذلك قوله أصبحت في يومي أسائل عن غدي

متخبرا عن حاله متندسا

أما اليقين فلا يقين وإنما  
أفصى اجتهدني أن أفن وأحدسا

فهذان البيتان لا يتناولان إلا ما يضمّر الغيب من المصنعات (١٢)  
ومثلما هو بعيد عن اليقين في ما يضمّر الغيب فهو أيضا أبعد الشعراء عما ينسب إلى الكذب.

يقول الدكتور طه حسين أيضا: «ولذلك ظن الذين كتبوا دائرة المعارف الإسلامية أن الرجل كان يخدع الناس بإظهار الإصلاح في شعره، ويخضع هذا الظن لصحيح فإنه كثيرا ما يثبت البحث وكثيرا ما ينفية، وكثيرا ما يثبت الجبر، ثم لا يكره أن يثبت الاختيار، وكثيرا ما يهزأ بالدين، ثم لا يكره أن يبحث عليه، فهذا التناقض كان مقصودا من غير شك، وقد ذهب به مذهب اللبس والتعمية، غير أنه لم يستطع أن يخفي علينا أمره، وإن أخفاه على معاصريه أو أكاد، فنحن لا نستعين بالقاموس واللسان وحدهما على فهم لزومياته، بل نستعين بالمنطق، وعلم النفس أيضا، وهما كغيلان يواصلنا إلى حقيقة ما يريد» (١٣)

يشغل لي أن فعل الأمر «نور» هو أسلوب أكثر مما هو موضوع لدى الجواهري فهو يتكرر في قصائده الأخرى بوصفه صيغة لا مضمونا، فهي مخاطب المتنبي في القصيدة (فتى الفتيان.. المتنبي) بعد أكثر من أربعين سنة على كتابة قصيدة (قف بالمعرة) بمثل ما خاطب به أبوالعلاء

وضو لنا فقد تضيءنا شعاعا

وخب بنا فقد شلت خطانا

ولا اعتقد أن ثمة فرقا بين «نور» و«ضوء» إلا ما أوجبه الوزن من استبدال اللغتين إحداهما بالأخرى، وإذا كان ثمة ما يدعو إلى مخاطبة أبي العلاء بمثل «نور لنا...» إلا إذا كان ذلك محض أسلوب، فما يشغل الشاعرين المعري والجواهري جد مختلف، الأول لا يشغل قبر والذاني لا يشغل غيب، فهما مفترقان منذ البدء وما التقاؤهما إلا مناسبة هي أسلوب بعد ذاتها

إن انفعال الشاعر الطاعى بموضوعه لا يحيل إلى الموضوع في قصيدته وهذه مفارقة لا تزال قائمة في أغلب شعرنا- وإنما يحيل إلى ذات الشاعر التي تبدو هنا هي الموضوع الرئيسي

بكى لأوجاع ماضيهما وحاضرها

وشام مستقبلها منها ومرتها

أهوى على كوة في وجهه قدر  
فسد في الظلمة الثقلين فاحتجبا

وقال للمعاطف المعاصفات به

الآن فالتنسي من حكمه هربا

الآن يشرب ما عثقت لأطفسا

يخشى على خاطر منه ولا حيبا

الآن قولني إذا استوحشت خافقة

هذا «البصير» يريشا أية عجبا

هذا البصير يريشا بين مندوس

رث المعالم، هذا العرعز الخصبا

لا أجد وصفا أشق من هذا الوصف في بيته الأخير الذي يراه به الوجه المتأثر بانطباع العينين والذي لم يورده الجواهري إلا لإيراد مفارقة بسيطة هي خصب عقل أبي العلاء واندراس وجهه الرث المعالم، على حد تعبير الجواهري في قصيدته، وكأنه لم يكف بما أورده في البيت السابق من وصف لا لزوم له في حضرة أعمى آخر هو عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين:

أهوى على كوة في وجهه قدر

فسد بالظلمة الثقلين فاحتجبا

### القفز على الموضوع

إنها أبحاث لا تحيل إلى موضوع، ولا إلى ذات، وإنما هي كمن يدعي معرفة موضوع فيحوم حوله أو يقفز إلى موضوع آخر ولم يكن موضوع الجواهري الآخر إلا هذا الذي ينسب إلى أبي العلاء

يا حافر النبع زمهسا بقرنوسه

وتناصرا في مجالي صفقه الغربا

وشاجب الموت من هذا ياسهمه

ومستنسا لهذا غلله الرجبا

ومخرج العوسر الطاعى بشفعة

أن يشارك المعسر الخاوي بما نهجا

والناج إذ تتحد رأس حامله

باني حق وإجماع به اعتصبا

وبصريح سؤلنا ذا دلالة حقا عندما نتذكر أن طه حسين أشار في كتابه (أبوالعلاء المعري في سجنه) إلى أن أبى العلاء «كان يكره الحديث عن افتة» (١٤) ولا أظن أن طه حسين بعيد عن هذا الكره أيضا. يذكرني إلحاح الجواهري على أنه أبى العلاء بإلحاح المتنبي على سواد كافرو. هذا الإلحاح الذي هو مظهر من مظاهر النظم حين يجد الشاعر نفسه ملزما على طرق موضوع لا يملك منه شيئا. ومن أمثلة ذلك في شعر المتنبي هذان البيتان.

إنما الجلد ملبس وابتضاخ الـ

نفس خير من ابتضاخ القلباء

من لبيض العلوك إن تبدل اللو

ن بلسن الاستلا والسحناء

وليس أدعى للفرابة من طلب القصيدة، إن لم نقل شاعرها الجواهري،

من أبى العلاء أن ينوره له ما هو فيه من مدالج

نور لنا، إننا في أي مدالج

مما تشككت إن صدقا وإن كذبا

حفا على كل معصوب فضيده

وشج من كان، ايا كان، مفتصبا

في هذين البيتين كالأبيات السابقة لا أجد إلا صورة الجواهرى، أما أبوالعلاء للفتاب في هذه القصيدة فهو يحضر في ذاكرتي عبر أبياته التالية

كلاب تخاوت أو تعاوت بجيفة

وأحسبني أصبحت أمها كلبا

...

في الجدو خراب أنود مسومة

وفي الجوامع والأسواق خراب

...

اصاح هي الدنيا تشابه مينة

فحنن حواليلها الكلاب النوايح

...

قد أنسوني بايخاشي إذا بعدوا

وأوحشوني في قرب بايناس

...

جزى الله عني مؤنسا بصودوه

جميلا ففي الإهشاش ما هو إيفاس

تخافين شيطاننا من الجن ماردا

وعندك شيطان من الأفس خناس

وما همسدي لأدم أو ينيه

والشهاد أن كلهم خسيس

...

شر أشجار علمت بهيا

شجيرات التمرت ناسا

...

قلبت حواء عظيم غدت لا

تسد الناس ولا تحبل

وهناك عشرات الأبيات والقصائد في ذم الناس والدنيا

تفرقوا كي يفل شرهم

فإنما الناس كلهم وسخ

الشر طبع .

والناس ضأن .

ما أشبه الناس بالأنعام...

بني حواء كيف الأمن منكم...

ودمياك مثل الإناء الخبيث...

أما المستقبل الذي شامه فتعبر عنه الأبيات المتجمعة التالية:

فإن يك ردلا عصرنا وأنامه

فما بعد هذا العصر شر وأرذل

...

فلا تأمل من الدنيا صلاحا

فذاك هو الذي لا يستطيع

قطعنا إلى السهل الحزونة نيتخي

مسارا فلم تفل السير ولا السهلا

فلا تأمل الأيام للخير مرة

فليست لخير أن يظن بها أهلا

...

متى أسأله في يومي دليلا

أجوبك به على غده تحبل

نعم لاح الهلال فصار بدرا

وعاد لنقصه فهو النحل

لعل الأقرب إلى فكر أبي العلاء القول إنه سخر من ماضي الدنيا وحاضرها ولم يسلم من سخرته لا سماء ولا أرض، وما لزومياته ورسائله ومنها رسالة الغفران إلا تأكيد لما قلناه، وهو لباسه من الدنيا ماضيا وحاضرا لم يشم مستقبلا قط ولا مرتقيا، وما شامه هو الرجل من العاجلة وهذا ما لم يتحقق له أيضا.

دنياي هل لي زاد أستعين به

على الرجل فاني فيه محتسب

ولعل ما يؤيد قولنا هذا هو قول طه حسين «لم يكن أبوالعلاء من غرائز الإنسان إلا بما يتصل بالأخلاق، وقد أكثر البحث وأطال التفكير، فلم ينتج له ذلك إلا أن الانسان شرير بطبعه، وأن الفساد غريزة فيه، ولذلك لم ينتظر له أصلا، ولم يرج أدوائه شفاء، ولا شك في أن الآلام التي بلأها في حياته، والآلام التي رآها في عصره، هي التي قوت في نفسه هذا الرأي، حتى ملأ شعره ونثره، ولم تكد تخلو منه قصيدة في الزمرات(١٤)

ولو شئنا أن نتحدث عن نظرة أبي العلاء الفلسفية للزمن لأنكنا القول مع (سامي علي) في كتابه (أغاني الليلة القصوى) الذي تضمن مقدمة المكتوبة باللغة الفرنسية، وترجمته لخصوص من لزوميات المعري: «إن الماضي والمستقبل كما لدى أبي العلاء عن الوجود لصالح البرهة المتكررة»(١٥)، مشورا إلى قول أبي العلاء «كأنني بين يدي برهة»

**موقف فلسفي أم عاصفي**

أما حنوه على الأنعام والطيور كما جاء في بيت الجواهرى

لم ينس أن تشمل الأنعام رحمته

ولا الطيور ولا افراخها الزغبيا

فلأنه وجد فيهما صورة نفسه، فهما، مثله، ضحية شر الإنسان.

يخاطب المعري الطير

فر من هذه البرهة في الأر

ض فما غير شرها لك حاصل

فصعاري قاطع وكان شعلا

لتنوخ في سالف الدهر واصل

واطلب الرزق بالمرور من الشج

راه لا من أسنة ومناصل

وتشبه بالطير تغدو خلاصا

وتعد البسار مله الحواصل

ويبدو في محاورته الغراب رفيقا به لآلما البشر

جر يا غراب وأفسد لن ترى أحدا

إلا مسينا وألي الخلق لم بجر

فخذ من الزرع ما يكفيك عن عرض

وحاول الرزق في العالي من الشجر



ولعل هجاءه الأنبياء أشهر مما نورد هنا.

ولا تحسب مقال الرسل حقا

ولكن قول زور سطروده

وكان الناس في عيش رغيد

فجاءوا بالمحال ففكروه

أما إيمان أبي العلاء بالله فمضمعه الخوف كما تدلنا أبياته هذه.

خلقت من الدنيا وعشت كأهلها

أجد كما جدوا وأنبو كما نبو

وأشهد أنني بالقضاء خلقتها

وأرحل عنها خانقا أنفائه

ويمكن القول: مع الدكتور طه حسين، إن عاطفة أبي العلاء الدينية لا تظهر حتى في ديوانته السابقين على اللزوميات، أي سقط الزند والدرعيات.

يقول الدكتور طه حسين: «تكاد العاطفة الدينية لا تظهر في سقط الزند، بل ربما من ثم هذا الكتاب على الشاعر بضعف الأثر الديني في شبيبته، وأنه لا يتخذ هذا الأثر إلا لونا ظاهرا وليس حظ الدين من سقط الزند بأكثر من حظه في الدرعيات أي أنه لا يكاد يوجد أو يحس» (١٦).

وإذا كان شعر المعري ونثره مليطين بالشكوك والإيهام والاستبطان والإلغاز كما ذكرنا فإن قصيدة الجواهري واضحة مليقة باليقين وثقة الشاعر الساحط المؤمن بمستقبله ومستقبل ناسه.

إن الجواهري يتأني عن أبي العلاء كلما اقترب منه، فهل هناك ما هو أبعد من هذا القول عن فهم أبي العلاء

من فهل ألف لو أنا تبتغي عطفه

وعطفنا أن نصون العلم والأبنا

وكان (أبو العلاء) لم يكتب رسالة الغفران ساعرا من أدباء عصره، مجسدين في شخص ابن الفارح، بلغة مواربة فذة لها مستوياتها العديدة التي أفصحت عنها كتب ومجلدات عديدة، وربما ستستغرق آلاف الصفحات مستقبلا. أنكر من هذه الكتب: «أبو العلاء المعري» للشيوخ العلايلي، «القص، التخيول، السفيرة في رسالة الغفران» لغرج بن رمضان، «البنية القصصية في رسالة الغفران» لصين الواد، وغيرها الكثير.

وكان أبا العلاء ليس هو صاحب هذه الأبيات الشهيرة

ما تلعب وابن يحيى مبتغاي به

وإن تفاصح إلا ثعلب ضحبا

...

وما أقب الأقوال في كل بلدة

إلى العين إلا معشر أنبياء

فرقا شعرت بأنهما لا تفنتي

خيروا وإن شرارها شرارها

...

أف لما نحن فيه من عنت

فكفنا في تحيل ودلس

ما النحو ما الشعر ما الكلام وما

مرافق والمعيب بن علس

...

وما نؤمك بل أولئك معذرة

إذا خطفت ذبال القوم في الحجر

قال جواء راعوا الأسد مخدرة

ولم يشادوا بسلم ريمة الوجسر

ومر اتاهم بظلم فهو عندهم

كجبال النمر مفترا إلى هجر

هم المعاشر ضاموا كل من صحبوا

من جنسهم وأباحوا كل محتجر

لو كنت حافظ أثمار لهم يذعن

ثم اغتربت لما أخلوا بالحجر

على أن موقف أبي العلاء يتجاوز ما يمكن أن نسمعه حنوا أو رحمة إلى ما هو أعم لتشمّل رحمته حتى الضاريات من الفرائس ولعل هذا الميل إلى التعميم هو ما دفع له حسن ويأخذون آخرين إلى الرأي القائل إن اللزوميات هي أقرب إلى الفلسفة منها إلى الشعر وأن جيدها قليل:

أزود عن الفرائس ضاريات

وأعلم أن غابتي اغتراسي

وحين نصل نهاية قصيدة الجواهري نقيم صورة المعري ومعهما، وبها للفرابة، صورة الشاعر فلا نتعرف عن يتكلم الجواهري

أمنت بالله والظور الذي رسمت

به الشرائع غرا منها لحبا

وصنت كل دعاة الحق عن زيغ

والمصلحين الهداة المعجم والعريا

وفر حمدت شفيها لي على رشي

أما وجدت على الإسلام لي وأبا

نحن، للأسف، لم نتلصق هذه الأم وهذا الأب لا في شعر الجواهري ولا في شعر المعري الذي يمثل يمثل هذه الأبيات الهاجية للدين والإسلام رحلت فل دنیا ولا بين نلقه

وما أويتني إلا السفالة والحمق

...

سيبأل قوم ما الحبيج ومكة

كما قال قوم ماجدس وماعلس

...

أفيعوا أفيعوا لا غواة فإنما

ديانتكم مكر من القراما

...

هفت الحنيقة والتصارى ما اهدت

ويهود حارت والمعجوس مضله

اثمان أهل الأرض ذو عقل بلا

ديسن وأخر دين لا عقل له

...

حديث جاء عن هابيه

ل في الدهر وقابيل

وطبر عكفت يومها

على الجيش أبابيل

متى ترحل عن دنيا

تزيد الأهل تخبيل

وكل أديب أني سبدعى الى الردي  
من الأديب لا أن الفقى مئانب  
(الأديب: الدعوة إلى الطعام)

...  
وإن أحسن من تعظيمهم رجلا  
صغرا من الحكم التعظيم للرجل

...  
بدعون في جمعائهم بسفاهة  
لأمورهم فيكاد يبيكي المنبر

...  
هل الأمراء إلا في خسار  
أو الوزراء إلا أهل خمس

...  
ملوكنا الصالحون كلهم  
زير نساء يهش للزيرة

وفي المعري رحمة حقا  
إذا وهب الله لي نعمة

أفدت المساكين مما وهب  
فأمنحت ضعيفك إن عراك ولو

نزرا ولا تصرفه بالكرم  
فأجبر فقيرا بمغصاء له

إن كان في طوك أن تجبره  
رفيقك أسرى في يدك فلا تكن

غلظنا عليهم وألق في الأسر  
...  
ساس الأنام شياطين مسطلة

في كل مصر من الولائن شيطان  
من ليس يجعل خصم الناس كلهم

إن بات يشرب خمرا وهو مبطلان  
...  
والعصا للضرب خير من القا

ند فيه الفجور والعصيان  
ولكن هذه الأبيات ما هي إلا قطرات في بحر تشاؤمه وفلسفته، لا

تستغرق شره أبدا ولا تعكس إلا جانباً ضئيلاً من جوانب شخصيته  
المعقدة في علاقته بالإنسان والكون. وبعضها من الشيوخ ما يجعل

معرفةنا بها نافذة لا تقضي إلى موضوع ولا إلى فهم دقيق لشخص  
المعري حتى وإن كانت معرفةنا مجسدة بقصيدة شهيرة كقصيدة

(أهل العلاء المعري). ومن أهباته الشائنة هذه بيته الشهير الذي قاله في  
مطلع شبابه

ولو أنني حبيت الخلد فردا  
لما أحبيت في الخلد انفرادا

إن اتفاد مثل هذه الأهبات منطقاً لفهم المعري وشعره والمعالجة بها،  
دون النظر إلى مجمل أعماله لا يعبرنا إلا عن نظرة ضيقة، تهريرية.

إنهما اقتربا لخطأ شبيه بخطأ من يجهل لمعالجة طه حسين ببيت أبي  
العلاء

وليس اعتقائني خلود النجوم  
ولا مذهبي قدم للعالم

نافيا ما أقوره في كتابه (تجديد نكري) أبي العلاء) من أن أبا العلاء كان  
يقول بقدوم العالم، لسبب بسيط وهو أن رأي أبي العلاء لا تستشف من

وما العلماء والجهال إلا  
قريب حين ينظر من قريب

وما شعراؤكم إلا ذناب  
تلصص في المدايح والسياب

...  
وسوائيل الأشعار غير لوابث  
ولو ارتدبن سوائيل الأشعار

### غياب الموضوع وبدائله

سأورد في الأخير ما أورده الجواهري عن القصيدة المائنية التي كتبها  
الشاعر السوري بدوي الجبل عن أبي العلاء المعري في المناسبة ذاتها

وقد إلتقاء مصادفة في أحد مقاهي دمشق  
يقول الجواهري في ذكرياته «قلت له «قبل كل شيء أنت قادم، فهاث

ما عندك» ومد يده، وكأنها معدة أن تمتد هي بنفسها إلى جيبه، وأخرج  
أوراقا براقاً، جميلة، منقحة، وهي قصيدته (المائنية). كانت القصيدة

وكانها تتحدث عن (موسوليني) والقوى الباطشة والسلاح - (وعلى  
الصفاح) لا يبدل من ذلك شيئاً. عطر اللقاح، لكنني بشخصية المعري،

وحياته المنسوجة من تواضع، وبساطة، وتحرره أكل الحيوان وما تدر  
من ألبانها، والطابع تحريره أن يذهب أمامه، وقد شهت ببديل مناقض

آخر بطاش ومتجبر» (١٧)  
وإذا كانت قصيدة بدوي الجبل قد شهت ببديل مناقض لأبي العلاء هو

موسوليني فإن قصيدة الجواهري لم تكن بعيدة عن هذا الوصف، غير أن  
البديل المناقض الآخر لأبي العلاء عند الجواهري هو «المفكر الثوري»

وليس موسوليني. ولا أعتقد أن شاعرا ثانوا كالجواهري يصعب عليه  
إيجاد ما يتلمسه في شعر المعري للوصول إلى غرضه، فالمعري صنوه

في مقت الحاكمين  
مل المقام فكم اعاشر أمة

أمرت بغير صلاحها أمراؤها  
ظلموا الرعية واستأجروا كيدها

فعدوا مصالحتها وهم أجراءها  
...  
وإرى ملوكا لا تحوط رعية

فعلام تؤخذ جزية ومكوس  
...  
يمسسون الأمور بغير عقل

فيغفد أمرهم ويقال: ساسه  
فأف من الحياة وأف مني

ومن زمن رئاسته خساسة  
...  
ملكوا سبيل الرش بل

ملأوا الديار ضوايرها ومزاهرا

بهب واحد وإنما من مجمل شعره، حتى وإن كان هذا البيت صريحا واضحا في تعبيره، وكان ذلك الكل مورابا شديد التقيد. وهذا ما فعله طه حسين الذي لم يكن غافلا عن هذا البيت ولا عن اتخاذ أبي العلاء النقيبة أحيانا لسفر أرائته عن الناس، حذرا من شرهم.

يمكن القول مع (سامي علي) إن جنو أبي العلاء على الحيوان، أليفا كان أم ضاربا، يمكن رفض المشاركة في ما يراه من فناء شامل حوله، وما يرتكبه البشر من مجازر بحق الحيوان عن (ع) (١٨) وهذا ما لم يدركه أيضا، على وضوحه، من نفعا أبا العلاء بالعمدية، لأن الحب الذي يسميه (سامي علي) أموميا، لم ينسحب كلها عن عالم المعري، مع الضوء (١٩).

لعل البيت الوحيد الذي يقريني من صورة أبي العلاء كما أرى هو على الحصور وكوز الماء يرفقه

ونفته ورفوف تحمل الكتب

لا نشك أن الشاعرين بدوي الجبل والجواهري كانا على اطلاع على شعر أبي العلاء المعري، ولكننا نشك أنهما كانا على معرفة عميقة بهذا الشعر وذلك لما يتضمنه هذا الشعر من أبعاد فلسفية تجعل شاعرين من نمط الجواهري وبدوي الجبل مرتبكين أمامها بتقافئها التقليدية التي لا تتعدى ربما قراءة الشعر وحفظه وما يدور حوله من روايات وأخبار وتقد.

لقد أترك بعض النقاد القدامى هذه الصعوبة، فهذا البطوليوسي يقول عن شعر أبي العلاء "ومن شأن أبي العلاء أن يومي إلى المعاني أبعاد خفية، ولكنه تعقد كثير من شعره، ويجري مجرى الألفاظ" (٢٠)

بل أننا نذهب أكثر فنقول إنه قد تخونهما حتى معرفة ألفاظه (٢١)

هل في كلامنا هذا مثلية للجواهري؟ هل سيكون للقصيد ذلك الصدى وتلك المنزلة أو أن الجواهري أخلص موضوعه ولم يخلص ذاتها؟ ولولا رؤيته السياسية أكان لقصيدته مثل هذا التأثير إن لم يكن في الحاضرین من المؤثرين فعلى الأقل في الجمهور اللغوي من قرائه العراقيين بشكل خاص الذين تمثلهم الجواهري قول أن يقرأوه أو كاس لبيته شورة الفكر تاريخ يحدثنا

بأن ألف مسيح دونها صلبا

هذه المنزلة التي جعلته يتصدر صفحات جرائدنا الأولى.

شني أترك هذه الأسئلة للمباحثين ودارسي الشعر، ومن بهمهم هذا الموضوع، ولكنني أشير إلى أن الجواهري لم يكن الشاعر الوحيد في هذا المنحى، وإنما هو منحنى غلب ومازال يظل على معظم شعرنا، وبدلا من أن تكشف الدراسات النقدية عن هذا المنحنى لتطليص شعرنا العربي منه، نجد أنها لا تعمل إلا على ترسيبه، وإذا كانت هذه القصيدة مكتوبة في منتصف الأربعينيات فإن شعرنا الحديث في الكثير من نماذج يبدو كلاسيكيا في جوهره، لم يتخط هذه المعضلة التي واجهت الجواهري.

لقد كان الجواهري قادرا على تخيلها في إخلاصه ذات الشاعر، وإن صحن بموضوعه، أما شعرنا الحديث فقد أضحى الاثنين مما (الذات والموضوع)، في الكثير مما قرأناه عن شخص الماضي، ولا فأن هو المعري في قصيدة شاعرنا الحديث الذي يخاطب المعري بهذا الكلام الثري البارد وكان المعري نيقية أو واحد من مفكري قرننا العشرين "أنت مستعد - تقول الشرح - فيفضيه من أن. لكذلك، مع ذلك، لست متناقضا، وأنت لا تعني بما يسمي بالعناقيد، وإنما تعني بكتشاف حقائق العلم والشك والحيرة، فيما تعرض حالات الوجود، فأنفا قارئك

في منحنى من العمدية، لا بوصفها نظاما، بل بوصفها هواء العالم وتكونته وحركته، أليذا لا تؤسس إلا ما يشك ويفكده، ويهدمه" (٢٢)

في هذا الشعر لا تتجلى منحنى شعرنا بل ومنحنى نقده.

من هنا نجد أن الجواهري الذي أحال موضوعه إلى مرة بدلا من أن يكون مرة موضوعه، لم يقترب من حاضره فحسب، بل وأصبح ناطقا باسمه أيضا، وليست موضوعات الماضي والحاضر إلا ذرائع لصورة الحاضر الذي تختصره صورة الشاعر وقد احتوى قارته بعد أن توفقا بلا توافر ولا إرغام ولا محاكاة ثقافية أو شكلية، بل هو اتفاق طوعي لم يكن للتفتيز دخل فيه قط.

لعل علاقة الجواهري بجمهوره هي من الفريدة ما يجعلها موضوعا لأهم العلاقات في النقد.

### منزلة الجواهري الشعرية

وإذا تعمنا في مرحلة الجواهري وشعره وتناقضات كليهما، فلا بوجهنا وضع الجواهري الشار، وسط حركة الشعر الحر، وإنما وضعه في حركة الشعر العمودي نفسه، فهو لا يطعم مجابله أبدا، ولربما لم يطعم على نتائج بعضهم أو يعينه نتاجهم، فهو إذا كان لا يشبه أمين نخلة، ولا بشارة الفوري، وعمر أبو ريشة، ولا إلياس أبو شبكة أو جماعة أبولو، فاني لا أظنه كان معنيا بنتائج شعره كإبراهيم ناجي أو التجاني أو صلاح ليكي وغيرهم، وربما لم يسلم بعضهم، بل أنه غير معني حتى بشاعر كبدي الجبل إلا لشهرته، فليس مثل هذا الشعر المتصنع المتألق الغلد، حرفيا أحيانا، للأقدمين وشوقي، ما يستوي شاعر متدقق، لا يجد إلا نفسه في قصيدته كالجواهري هذا ما عبرت عنه كلماته التي استشهدوا بها عن بدوي الجبل، ولم يكن الجواهري بعيدا عن الصواب عن تقييمه هذا، فقصيدته بدوي الجبل عن أبي العلاء تبدو لنا اليوم، أشد غربة عن موضوعها لقوافيها المتكلفة (النفخ، الصبحاص والجحجج...) وسذاجة أبياتها (الوحدة الكبرى تهلل فجرها...) ونسجها على منوال قصيدة أحمد شوقي (الزريع وادي الذول). فأية مفارقة لا تحدث شاعر عن المعري ويضع نصب عينيه مثالا آخر لنقيضه هو شوقي إن الجواهري نسج وحده غريبا في حركة شعرية متسقة الحدود تألفه كلما ابتعد أكثر عن عمود الشعر، ومأثروا لدى جمهوره العريض كلما بدا غريبا في ألفاظه ومعانيه.

وفي وسط هذه التناقضات كان الجواهري مطمئنا، وهو يشهد المنابر تعود ثانية على الشعر، من خلال الشعر الحر نفسه، مؤكدة صحة العلاقة بين الشعر والقرآن - المستمع.

في بداية الخمسينيات كانت نماذج الشعر الحر المتطورة، كالإنشودة (المطر) و(روبي)، أبعد ما تكون عن المنابر، أما نماذج المتأخرة فقد أصبحت تنش من المنابر، كما تشهد على ذلك المهرجانات التي أصبح الشعراء يتسابقون إليها بلا استثناء، حتى الذين لم يستطيعوا سماع أصواتهم أنفسهم.

لغة مقاربات أشد حيرة وهي أن انتشار اسم الجواهري لا شعره وسط قراء الوطن العربي الكبير حدث بعد ترسخ حركة الشعر الحر، هل هي دلالة على قوة اسم الجواهري أم شعره؟ هل هي دلالة على نزوع نقدا إلى الأعلام وإعلامنا إلى الأعلام؟ أم علامة فال أن نصن أن يتبع اسم شاعر أو أدب دون شعره أو أدبه؟

## آخر الشعراء الكلاسيكيين:

كل هذه التساؤلات غفل عنها النقد وانشأت الكتابات بما هو تقريضي مordne ما أصبح يديها وما هو بديهي مثل: آخر الشعراء الكلاسيكيين» «آخر العظام» «آخر المعلقة»... الخ، وكأننا في حلبة رومانية لا في حضرة شعر، وكأن مسيرة الشعر الحر خارج الزمن- زمن لشعراء وتاريخه- لربما ستفقد غدا حتى مثل هذه المقالات عن الأموات لتنتشل بتقريب الأحياء لا لسبب إلا لأن بعض هؤلاء من ذوي العلاقات المؤسساتية البديلة لجمهور الجواهري والتي لا مجال فيها لميت أو حي سوى نفر من الشعراء استلخوا من القدرات ما جعلهم صورة ثقافية لما هو سياسي وإن تظاهروا برفضه

إن كان الجواهري قد استبدل فعل الحاضر السياسي المقبول بالقول الشعري الفاعل حقا، فإن هؤلاء استبدلوا الفعل الشعري بالقول المؤسساتي الذي أصبح طامعا، فلا نجد أي علامة من علامات الاختلاف في ثقافتنا المختلفة.

ما يكن الجواهري في شعرنا العربي عائقا مثلما كان الشاعر (ملتن) عالما في الشعر الانجليزي، إذا ما سلمنا بما قاله (ليويث) في مقالته الشهيرتين عن ملتن- وهذه مفارقة أخرى- وإنما كان في منأى عن أي صراع، مثلما كان شعرنا الحديث- وأغنى هذا الشعر الحر- بمنأى عنه يتسلط إليه شعراؤه من بعده، وأحياسا باعجاب وهم يعبرونه إلى المستقبل.

وعندما أقول من بعد فأنني أعني ذلك، لأن أغلب الشعراء المحذون، ولا سيما العراقيين منهم، كانوا متأثرين بشعراء لبنانيين أو مصريين كلبي محمود طه، والياس أبي شبكة، والمفارقة الأهم في كل ذلك هي أن الجواهري الكبير لم يترك خلفه أفعادا، أو ورثة في الشعر، ولعل هذه الحقيقة هي سببت هذا التقييم الخاطئ الذي اعتاد النقاد على ترديده، ألا وهو أن الجواهري آخر الشعراء الكلاسيكيين، وكان الشعر بشكله القديم يستنفد أغراضه، وهم بذلك يعبرون عن نظرة ضيقة إعلامية لا علاقة لها بواقع الشعر وإمكاناته غير المستنفدة إنهم بذلك يحدون من مطلق الشعر إلى نسبة ميتة لا تثنين إلا عن موت نظرهم، إذ لا يزال الكثير من شعراء الشعر الحر مختلف أجيالهم يكتبون الشعر بشكله القديم.

وهذا ما نجده في شعر البحال أيضا، فلا يزال الشعراء الانجليز والفرنسيون مثلا يكتبون السوناتة التي أحزنت تطوروا كبراً على يد الشعراء الكبار المعاصرين أمثال: لويول، بهريمان، أراغون، غيلفك. كذلك هو الأمر في الشعرين الصيني والياباني إذ لا يزال الشعراء يكتبون الهايكو وهو شكل شعري قديم جداً، بل إننا نجد العديد من الشعراء الأوربيين، وقد سحروهم هذا الشكل، يتخذونه قالباً لحاسيسهم وأفكارهم، تقليدين ومجددين

إن إعلان موت شكل من الأشكال الشعرية هو غريب عن النقد وعن روح الشعر التي يمكن أن نتخذ لحدائنها أشد الأشكال غرابة وتقليداً في آن، وما التأكيد على الشكل الواحد إلا إنحراف عن الشعر إلى ما هو سياسي قمعي سائد، لأن الشعر يتسع لكل شيء، وليس هناك حظر على أي شكل أو موضوع من موضوعاته التي لن تنتهي أبداً، بل هي تتسع أكثر وأكثر

وما أقول بضروورة عودة الشعر على مجاله الحقيقي إلا جهل بالشعر

وانحراف عنه، إذ لا مجال خاصا بالشعر، لأن موضوعه هو الحياة نفسها بكل تجلياتها، وإذا كان ثمة ججز فليس منشأ هذا الججز الشعر نفسه، وإنما منشأه الشعراء.

إن القول بإحلال النثر محل الشعر ما هو إلا وهم، لأن النثر هو في صلب العملية الشعرية، وبكاد الشعر الذي يخلو من النثر- في رأي بعض النقاد- أن يفقد أهم صفة فيه ألا وهي الشعر، أو هو في أحسن الأحوال شعر يتفق في أهم مقوم فيه بقرمه من الحياة، لذلك فإن التمييز بين ما هو نثر أو شعر وإحلال أحدهما محل الآخر هل الرواية ديوان العرب أم الشعر ديوانهم، إنما هو طرح متعسف.

وقد يذهب بنا الرأي إلى القول إن الجواهري يبدو غريباً حتى عند مقارنته بشعراء التراث الكبار، فهو لا يشبه المحترى في ديباجته، ولا أبا تمام في منمخته، ولا أبا العلاء المعري في فلسفته وطرائقه، وقد يفترب من المعناني في روحه وأسلوبه في قصائد معينة كقصيدة

أعد مجد بغداد ومجدك أغلب

ووجد لها عهداً وعهدك أغلب

التي ينسج فيها على منوال المعناني في قصيدته البائية لتي يمدح فيها كافور

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب

وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

ولكن شتان ما بين منحني الشاعرين، حتى وإن استعار الجواهري أبياتاً كاملة من قصيدة المعناني، فالجواهري لم يحظ إلا بنصب ضئيل على حكمة المعناني، ولكنه ورث روحه البانجة، واختلف عنه في نهجه على الحاكمين، مما قربه من الناس الذين رأوا فيه صورته، وهو يتحدى السلطان الذي خضع له الجواهري أحياناً، ولكنه لم يخضع له قط، وقد عبر عن ازدواج موقفه هذا في قصيدته المعروفة التي كتبها، كما يقول الدكتور محمد حسين الأعرجي، رداً على البياني الذي انتقص من شاعريته في واحدة من مقابلات (٢٣)

عجيب أسرار الرجرا

ج لاجئاً ولا صددا

نضيق بعيشته زهد

وتهوى العيشة الرغدا

وترفض منه رغباً

وتبعض بلفة صردا

وتخضس الزهد تمسقه

وتعشق كل من زهدا

ولا تقوى مصاصدة

وتعيد كل من صعدا

ويدنو مطمح عجيب

فقطب مطمحاً بعدا

قد يطمئن ناقد الجواهري إلى نقده، حين يضع الجواهري في مكانه الطبيعي بين الرصاصي والزهراوي، وفي زمنه الطبيعي بعد شوقي وحافظ والبارودي.

إنه كهؤلاء قد تستغرقه المناسبة، فيكتب أربع قصائد مناسبة واحدة (انتحار السجون) ١٩٢٩

وقد تكون المناسبة حاضرة أدبية حتى في غيابها، كما في قصيدة (سبيل الجماهير) ١٩٣٠، بل إن المناسبة لا تغيب حتى في القصائد

البرحة التي ينسجها الجواهري على منوال  
حف كأسها الجنب

فهي فضة ذهب

كقصيدة (سلمى على المسرح) ١٩٣٠

العبيد فالهوى لعب

وإعطي فزة الطرب

وللجواهري، كهؤلاء، قصائده العديدة عن الشباب، رافقته منذ  
عشرينياته إلى ثمانينياته: (درس الشباب ١٩٢٦)، (الوطن والشباب  
١٩٣٧)، (إلى الشباب السوري ١٩٣٨)، (أم تجد وتلب ١٩٤٤)، (الجيل  
الجديد ١٩٤٦)، (أرج الشباب ١٩٤٦)، (بافتحة الوطن الجيب ١٩٧٩)  
كل هذه الأغراض تجدها لدى شوقي وحافظ والآخرين من الشعراء  
الذين جرى ذكركم.

أجل قد يكون الجواهري في هذه الدائرة العظيمة من شعرنا العربي وهو  
حين يكسرهما ليجد نفسه وسط راحة الحياة بأناسها وضجيجها فانه  
سرعان ما يرجع إليها، متشبهًا برموزها، ومختلفًا عنهم.

وإذا كان الناس قد أدركوا ما كسرهم الجواهري من هذه الدائرة، لأنهم  
وجدوا ينهمق في هذا الشعر، فإن الكثير من النقاد لم يدركوا سوى  
الجنب الواحد: الجنب في قفقه، أو خارج قفقه، ولم يستطيعوا أن  
يدركوا الجنب في تحولاته المفاجئة: في ضعفه وقوته، في بساطته  
وتعقيدته، في معاصرتة وقدمه، في تخبطه وتفهقه، ومما يزيد في إرباك  
النقد مقالاته الاحتفائية التي لا تثير فكراً ولا تضيف احساساً، وما  
تضيفه من الوهم الذي لا يقرأ واقعة، ولا يسلط غير ظلامه على ما  
يستحق الأضاء حقاً.

## الإخلاصة،

أريد أن أخلص إلى أن الجواهري الذي حمل تناقضات واقعه لم  
يجسد هذه التناقضات في حياته فقط، وإنما جسدها في شعره،  
وإذا كان الناس والنقاد مدركين لتناقضاته في الحياة، مثلاً هو  
مدرك لها، كما أشرنا إلى ذلك من قبل في تناولنا هذا، فإنهم لم  
يكونوا على اهتمام، كما يبدو في إدراك تناقضه في الشعر حتى  
مع تراه، فهم يطابقون بينه وبين التراث وكأن التراث لحة  
واحدة، لا روية لا من بين من يكتبن الشعر خارج إطار الشعر  
العُمودي، بل عن بعضهم يضفي على الجواهري معرفة مطلقة بهذا  
التراث ودراية لا حد لها بمدخل مفردة دون أن يجهدوا أنفسهم  
للكشف عما هو متناقض في هذا الشعر، سواء في تعامله مع واقعه  
المعاصر، أم مع تراثه، هذا التناقض هو الذي أنزل شعر الجواهري  
هذه المنزلة التي هو عليها، وجعله في صعود وهبوط وعدم  
استقرار، لم يشهد مثله شعر آخر. ألهذا سميت هذه الظاهرة  
الاستعصية على الفهم بظاهرة الجواهري؟

## الهوامش

١ - الجواهري، ذكرتيات ص ٤٢٤، دمشق ١٩٨٨

٢ - سأورد لتقريب آخر الأوزام التي قرأتها في جريدة الشرق الأوسط العدد ٧١٨١  
الأنثى ٢٧-١٩٨٨ في مقابلة أجريت مع الجواهري، أثناء حياته. يرد فيها ما  
بلى لسانه، فقرأت في المرسية اللون الهادي للتعريف شلوخوف، أو موكنات

ترجمتي الأولى عن الفارسية التي قرأت فيها دواوير العظماء سعدى والخبام  
و«المثنوي»، لقد وجدت هذا الكتاب لدى صديق واستعرت منه وفي اليوم التالي حين  
حاء ليسترد كتابه وجدني قد نقلته إلى العربية من الفارسية وبنترجمة كاملة ورغم  
ضعف إمكانياتي المادية ١٥ و ٢٠ ليرة ذهب أنفقت عليه، فقد طبع هذا الكتاب في  
صيدا كتبت يومها في الثامنة عشرة من عمري كان عنوان الكتاب «جنابة الروس  
والانجليز في إيران»، والكتاب أصلاً مترجم عن الفارسية الخ

ولا ننسى هل كتاب الشوقي، وهو ستة مجلدات، أم كتاب «جنابة الروس والانجليز  
في إيران»، هو الذي ترجمه الجواهري في ليلة واحدة عن الفارسية؟

وإذا ضرمنا صفحا عن هذا الخط الذي مبهمه، بالتأكيذ، الخط المطبعي، فإن ما  
يتعلق بمعرفة الجواهري بالفارسية ما هو إلا ضرب من الوهم، فالجواهري يدكر  
بلسانه في ذكرياته أن لا معرفة له بالفارسية (ذكرياتي ٧ ص ٢٧-٢٨)

يؤكد ذلك ما رواه سليم طه التكريتي في كتابه عن الجواهري، الصادر عن دار رياض  
الرسى- لندن ١٩٩٩ ص ٩٤: «لمت أرفق اللغة التي كان الجواهري يتحدث بها إلى  
أنيبا فاذني أعره أن الجواهري قليل الانتماء بالغات الاجنبية فالأشهر الفصحى أو  
السنة التي اصغها في باريس كنت كمهية لأن يتكلم الدارجة لو أنه أتصف نفسه في تعلم  
هذه اللغة لك أنه عار، بعد طول تلك المدة وهو لا يحفظ حتى ولا خمسين كلمة فرنسية»  
٣ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨، ص ٢٤٩

٤ - ذكرياتي ١ ص ٤٢٢

٥ - ذكرياتي ١ ص ٤١٨

٦ - ذكرياتي ١ ص ٤٢٠

٧ - ذكرياتي ١ ص ٤١٢

٨ - ذكرياتي ١ ص ٤١٣

٩ - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص ٢١٠

١٠ - ذكرياتي ١ ص ٤١٨

١١ - طه حسين، أبو العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص ٦٧

١٢ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٦٠-٢٥٩

١٣ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٦٢-٢٦١

١٤ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٩٧

١٥ - Sami Ali, Chants de la Nuit extreme. Editions verticales, Paris, 1989, P17

١٦ - تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٢٢

١٧ - ذكرياتي ١ ص ٤١٧

١٨ - Sami Ali, Chants de la Nuit extreme, P27

٢٠ - محمد مصطفى بالمعاج، شاعرية أبي العلاء في نظر النقاد، الدار العربية  
للكتاب، ١٩٤٨، ص ١٢٠

٢١ - يقول الدكتور إبراهيم السامرائي في مقاله المنشور في مجلة المدى العدد ١٩  
سنة ١٩٨٨ تحت عنوان «مع الجواهري والحديث ذو شعور أن الجواهري قرأ بيت  
أبي العلاء، ونهض معه وتصوره إلى «المسر» بمعنى الأسن، وليس هذا فهو، «المسر»  
يفتح وزعم من شجر الطلح وهو ضرب من العلفاء صفار الورق كثير الشوك، وأحدته  
«مسرة» أيان هذا من «المسار» في بيت شاعرا الكبيره  
وبيت أبي العلاء هو

يا ساهم البرق ليظف راقد السمر

لبل بالجرع أنوعا على السهر

أشار إليه الجواهري في بيته الوارد في قصيدته (تد بالمعرة)

وساهم البرق بالجرع يوقظهم

بالسهر يحقق من ذكره مضطربا

٢٢ - أرنؤيس، اختصا بالأماء الفاضلة، دار الآداب، بيروت، من قصيدة

«اختصا بالمعري»، ص ٩٧.

٢٣ - الدكتور محمد محسن الأعرجي، الشاعر والقنوة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد

٢٧٩، كانون الأول ١٩٧٩

## الغذائي:

## وإفقار المفاهيم

« كتب عبد الله الغدّامي في مقاله «تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية» (مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧ من ٦٧-٦٨). سكان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفون عنها الريادة... المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة. يوم خطاب الغدّامي أنه يقتصر للمرأة ويبجل الأنوثة في مجتمع ذكوري مرده بذكوريته. لكن الكلمات التي يستخدمها تمكّره مكرها فالغذامي يستخدم عبارة «منع هذه الأنثى» بدل منع هذه المرأة. ولما كانت كلمة الأنثى إنما تطلق على البهيمة عادة أي على أنثى الحيوان، فإن استخدامها على هذا النحو يظنّ يشير إلى أن الخطاب يوهّم في السّاحة بأنّه ينتصر للمرأة وقضاياها فيما هو يمارس عليها أعنى أنواع الإفقار. إذ يسلبها انتماءها إلى الجنس البشري. لا يتفطن الغدّامي في غمرة دفاعه عن أطروحاته إلى أنه استسلم إلى تصوّر ذكوري خالص عندما كتب: «ومن الواضح أن قصيدة التفعيلة قد ولدت أنثى في حضنّ ماما نازك». فما ينبغي عليه الكلام من استلطاف لا يخلو من سخرية، وهو استلطاف يكفّر من قبيل الإيهام أن منتج الخطاب لا يزدرى الأنوثة. لكنّه لا يتورّع من معابقتها والتذرّب بها. لذلك تكفّ نازك الملائكة عن كونها شاعرة أنتجت شعرا وتصبح «ماما» وفي حضنها بنيّتها (قصيدة التفعيلة). وبذلك تجرد من صفتها باعتبارها شاعرة وتزدرداً مكرراً إلى ما يجعل منها أنثى وعاء.

### محمد لطفي اليوسفي

« فنانة المتخول، المجلد الثالث، فضيحة نرسيوس وسلوة المؤلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٠ ص ٢٢٧، من ٢٨٥-٢٨٦.

« فالكيفية التي وقع حسبها تلقّف مقولة «موت المؤلف» في الرأى النقدي العربي، تعبر، في حد ذاتها، عما مارسته تلك المقولة من جاذبية وفطنة في الدراسات التي استعارتها ووقعت في دائرة سحرها. لم تستقدم المقولة باعتبارها مفهوماً له كفافته، وله حملة المعرفي، بل وقع التعامل معها على أنها لفظة فريدة، لفظة نفيسة، لفظة لم تتولد عن النظر في النصوص الإبداعية والإصغاء إلى ما يعتمل في أفاصيحها وأصقاعها من تناوب بين رغبات المؤلف وشروط الفن، بل جاءت نتيجة ضربة حظ فلا جسد ولا كدّ. لا تعب ولا رشح جبين.

يجسد كتاب عبد الله الغدّامي ثقافة الأسئلة مثلاً هذه الظاهرة. فلقد تشكّلت المقالات التي ضمتها كتاب الغدّامي مأخوذة إلى حدّ الهوس بمقولة «موت المؤلف». لذلك حفلت بمفاهيم من نوع «التفكيكية» و«الثنائية» و«النسوية» و«المؤلف» و«الجنوبية» و«السيمولوجية» و«النسوية». ولذلك أيضاً توهم المقالات بأنها منفرطة في الجدل النقدي العالمي، وبأنها لا تستخدم المفاهيم فصب، بل تسهم في إثرائها وتأصيلها. لكنّ الناظر في كيفية تعامل المقالات مع تلك المفاهيم يلاحظ، في يسر، أن خطاب الغدّامي يحوّ كشافتها ويقرّرها. فالمفهوم يستمد ويحوّل عن مقاديره. وإذا حرص على تأصيله يصبح محوًا لكشافته وتعليقًا لدلالاته. وطبعي، بعد ذلك، أن يصبح حديث الخطاب النقدي العربي عن «موت المؤلف» في نصوص ترجع أغلب أسباب وهنها وضعفها إلى ما يمارسه المؤلف من سطوة على المتلقي ومن تحسّف للكلام وامتنان للفنّ، محملاً بالدلالات إنه أمانة على أن المفاهيم تشرع لحظة استقدامها من أوطانها، في حيك مكانها. وهو، في الآن نفسه، علامة على أن عملية نقل المفاهيم من ثقافة إلى أخرى لا يمكن أن تحصل على التمام إلا متى حدث فعل تحويلها. (.....)

• • •

الغذامي:

تهافت النقد

وقراءة التنميط والقسر

حسن المصطفى \*

بالرغم من الجهد الواضح الذي بُذل من قبل الدكتور الغذامي للتخلص من هيمنة النسق وفضح مكنوناته، إلا أنه وضمن فضحه أسس لنسق جديد، وكرر أخطاء الأنساق السابقة التي ينتقدها، وكأنه محكوم بملازمتها وعدم الفكاك منها. لأن النسق حسب إدعاء الغذامي بنية «لا شعورية» ضمن «المضمر» وتمثل «جوهر الخطاب»، ويمارسها الكاتب والمبدع دون وعي منه لأنها حاكمة عليه ومتشربة في ذهنه ولا شعوره. فالغذامي أسس لنسق جديد أدى إلى «النقدنة»، و «النقدانوية» - إن صح التعبير - أي: وضع النقد في سياق قهري يتماشى وأطروحته الذاتية وبنيته التفكيرية التي يصبو إليها، من خلال إخضاع النصوص لتصورات مسبقة وأفكار راح يبحث عما يؤيدها في كتب التراث والشعر والسرد العربي، وتعامل معها بحرفية جامدة جدا أدت لنصوصية قاتلة وجامدة، «وهو استناد نصي لا جدلي يتصيد الغذامي كمقولات أو مسلمات لا تحتاج إلى نبش ولا إلى تدليل» (١). كاستناده لعبد القاهر الجرجاني في نقده لحدائث أبي تمام (٢).

\* كاتب من السعودية

ويمكن إيجاز الفغرات التي وقع فيها النقد الثقافي للغذامي في التالي

الاختزال المفرط للحراك الاجتماعي. ونقصه إرجاع أسباب تفهقر الذات العربية إلى كونها ذاتاً «متشعرة» خاضعة للشعر، واعتباره أن الشعر هو من صنع النسق الرجعي الفحولي، بوصفه العامل الرئيسي والهام. يقول الغذامي: «في الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه ينطوي أيضاً على عيوب نسقية خطيرة جداً، نزع من أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمناق والطماع، وشخصية الفرد المتفرد فعل الفحول ذي «الأنا» المتضخمة الناقية للآخر، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت للخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنه نسق متفرس في الوجدان الثقافي، مما ربي صورة الطاغية الأوح (فحل الفحول)» (٣). والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يمتلك الشعر كل هذه القدرة على صياغة ذات بل ذوات متنوعة

لمجتمعات عربية بأكملها؟ وهل له هذه القدرة العجيبة على التأثير في النفس العربية بحيث يقدو نصاً مقدساً يهوق النصوص الإلهية المقدسة بل الجيوش المجرة تأثيراً وقوة؟

كما أنه من الضروري أن نعي مسألة هامة للغاية وهي من أين أتى الشعر؟ هل هو وليد فراغ وصدفة أم هو نتاج لفكر اجتماعي وصدى لسلوك حياتي يومي، وأفكار متنوعة تتناولها الناس وتحياها ضمن معيشتها؟

إن دراسة تأثير الشعر في الذات العربية، من الضروري أن يقرأ ضمن صيرورة وتفكير المجتمع الذي ينمو فيه، وضمن العوامل البيئية المختلفة المؤثرة عليه، والتي شكلت ولونت الشعر

وليس العكس. ولو افترضنا وهذا أمر حاصل وموضوعي أن الشعر كان سمة أساسية في الحياة العربية خاصة في العصر الجاهلي فذلك عائد لكون ذلك المجتمع «مليط» بحسب تعبير خليل عبد الكريم الذي يرى أن «المجتمع البدائي مليط من الأنشطة الرياضية والفنية والأدبية التي تشغل أوقات فراغ أعضائه» (٤) فيشغل أعضاؤه فراغهم في أمرين رئيسيين: التماس الجنسي مع المرأة - حسب رأي خليل عبد الكريم - واللؤلؤ أو المكي المتمثل في السرد والشعر. إذن فالشعر نتيجة طبيعية لبنية ثقافية ضعيفة أتت تبعاً لها ولم تأت تبعاً له.

التعميم. ويظهر ذلك جلياً من الاهتمام الموجه للشعر بمسؤوليته عن «اختراع الفحل» و«صناعة الطاغية»، وإتهامه للمتنبي بأنه «شحاذ» ولأبي تمام «بوصفه شاعراً رجيعاً ونزار قباني بوصفه «الفحل الذي لا يرى أحداً»، ولأندونيس بوصفه صاحب خطاب

«سحلاني لا عقلاني» ومؤسس «لحادثة رجعية». إن هذا السبل من التعميمات يفقد الخطاب موضوعيته وعلميته، بالرغم من أهميته. فالباحث العلمي الدقيق يضع الأمور ضمن نصابها، ويوزن الأمور بميزان دقيق، ويعطي لكل حقه دون زيادة أو نقصان. نحن قد نتفق مع الغذامي لو أنه قال بأن هناك جزءاً من شعر نزار قباني ذا منزع فحولي، أو أن هناك قيمة رجعية في شعر المتنبي. أما أن يرسي الشعر كله في سلة واحدة ودون تفريق بين مستوياته وتنوعاته فهذا أمر غير علمي ويحيد عن الموضوعية. فآين نضع شعر المتنبي الذي يتناول فيه القيم الإنسانية وقيم الحكمة؟ وآين الغذامي من شعر نزار قباني الذي هجا فيه الأنساق العربية المتخلفة سياسياً واجتماعياً وطالب فيه بالعدل والحرية؟ هل هو نسق فحولي أيضاً؟ أم كيف يمكننا تصنيفه؟

ويتجلى التعميم في أمر آخر هام وأخطر وهو اتهام الشعر العربي بأنه «يخفي» «نسقا رجيعا»، دال على بنيته الثقافية، وكان الشعر العربي طوال القرون المتضمرة وحتى يومنا هذا كان على

وتيرة واحدة أو ضمن سياق ونسق محدد لا يخرج عنه! إنني أتساءل وبكل بساطة هل شعر الصعاليك هو بالمستوى ذاته مع شعر المداحين؟ وآين من الممكن أن نصنف شعر العبيد، والقرامطة، والمتصوفة، وشعر شعراء، مثل دعبل الخزاعي والكشيت بن زيد الأندلسي، والشعر الأديبولوجي المتمثل في شعر المعارضة الشعبية للدولة الأيوبية والنسق المهيم طوال فترات الصراع الفكري بين الشيعة وخصومهم، وشعر العروبة والتهنات القومية واليسارية والمقاومة الشعبية؟ فهل نضع جميع هذا التنوع الشعري والفكري ضمن سلة واحدة ونصدر عليه حكماً واحداً دون تفريق بين مستوياته وأنواعه المختلفة. يقول الناقد محمد العباس في هذا الصدد: «لقد تغافل الغذامي تقصداً وانتقاءً عن موجات نسقية كانت تشكل بصورة مضادة في نفس الطبقة التي رسم معالمها، إذ لم يبين مثلاً كيف نجا أبو نواس من تلك النسقية، ربما ليجنح الخطاب الشعري ويحمله كل أوزار وانحرافات الذات العربية وكان الشاعر العربي يبدأ قصيدته من منطق قيمتي جميع مهيمين ويستتقي بها، رغم وجود شعر المحبين والحذرين والمتصوفين والمفهورين والمهمشين الذين يصعب على الغذامي أن يحشرهم ضمن قراءته للنسقية التجميعية» (٥). وكان الغذامي وقع دون وعي منه في شوة فضح النسق، لتُعيِم هذه الشهوة عن حقائق جلية لا يمكن لناقد جليل مثله ألا يتوقف عندها.

الرجم بالقيوم. ويظهر ذلك من خلال الاتكاء على مقولات ظنية لا علمية، فتفتقر للدليل العلمي أو السند المعرفي فهو مثلاً يعتبر أن ظهور ديوان نزار قباني «مقولة نهج» كان الرد للنسقي الفحولي على ظهور نازك الملائكة، وهذا حكم ظني يفتقر لأي دليل. فالقصدان في

### الاختزال المفرط للحراك

### الاجتماعي. ونقصه به

### إرجاع أسباب تفهقر الذات

### العربية إلى كونها ذاتا

### «متشعرة» خاضعة

### للشعر، واعتباره أن الشعر

### هو من صنع النسق

### الرجعي الفحولي،



ديوان «طفولة نهده» كُتبت من قَبْلُ وجُمِعت وطُبعت وشاعت الصدق أن تتزامن مع ظهور نازك الملائكة وحركة الشعر الحار. كما أن اعتبار أدونيس شعرا، استنادا لتحول علي أحمد سعيد إلى أدونيس وهو «تحول له دلالة النسيقية، حيث هو تحول من القفري والشعبي إلى الطقوسي» (٦)، حسب تعبير الغزالي، هو أمر غلني أيضا لا دليل عليه، بل الدليل قائم على خلافه. والقصيدة المشهورة لتبديل الاسم من علي إلى أدونيس خير شاهد على ذلك، فتبديل الاسم لم يكن لهدف فحولي، بقدر ما كان من أجل أن تشر نصوص علي أحمد سعيد التي كان يرسلها باسمه الأصلي ولا تشر، وبالتالي تنتقي أي دلالة لتحولية ذكرورية طقوسية للاسم. نعم قد تكون الدلالة أنت فيما بعد، بعد أن تكونت الذات الأدونيسية وتأسس لها خطابها وهويتها وحضورها، وهذا أمر آخر.

الانكسار على الديني مقابل الشعري: يورد الغزالي في كتابته الحديث الشعري التالي المنسوب للرسول (ص) والذي يقول فيه: «لأن يمتلئ جوف أحدكم فهنا حتى يريه خير من أن يمتلئ شعرا» (٧). ويعقب على هذا الحديث بقوله: «وهذا أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالا إسلاميا من حيث المبدأ» (٨).

إن هذا الموقف المتكفي دينيا قبل الشعر، لا يستند لفهم حقيقي للموقف الديني أو ما أسماه «السؤال الإسلامي»، حيث إننا لا نفهم أن الإسلام كدين يفترض نفسه كمنهج للحياة، ستكون لديه مواقف مسبقة أو فطرية ثبوتية تجاه فن من الفنون الرافقة سواء كان الشعر أم غيره. والذي يفهم من الحديث - على فرض صحته، وبغض النظر عن سنده - أن الموقف السلبي إنما هو موجه ضد الاستخدام السيئ للشعر، بطريقة أحاديث أخرى عديدة تدرج الشعر وتعيده، بل تعارض ظاهر هذا الحديث. كما أنه يجب أن لا نقرأ الحديث بعيدا عن سياقه وظروفه، وفي أي ظرف أطلقه النبي (ص)، لأن معرفة الطرف ستوضح لنا ملامات الحديث. والسؤال الذي نوجهه للغزالي هو: لماذا لم يقرأ أو يورد الأحاديث المؤيدة للشعر؟ بالرغم من ضرورة إيرادها، لأنه من غير العلمي أن نقرأ الموقف النبوي قراءة مجردة انتقائية. فقد ورد عن الرسول (ص) قوله: «إن من الشعر حكمه» (٩) وفي الحديث عن الرسول (ص) أنه قال لسان من شأبه: «اهجم أو قال هاجمهم وجبريل معك» (١٠).

كما أن الغزالي في إمكانه على الديني استند للأبيات القرآنية للكرامة الواردة في سورة الشعراء، وهي قوله تعالى: ﴿والشعراء يتبعهم الغاويون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعلما الصالحات ونكروا لله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب

ينقلبون» (١١). وهنا نؤكد مرة ثانية على ضرورة قراءة هذا النص القرآني ضمن سياقه وعدم تحميله ما لا يطيق، خاصة وأن هذا النص ينطوي على الذم والمدح، والقاعدة والاستثناء كما أن هذا تمثل موقفا مطلقا وسلبيًا تجاه الشعراء، ولها سياق نزلت ضمن ظروفه. فقد جاء في تفسيرها عن ابن عباس أنه قال: «يريد شعراء المشركين وذكر مقال أسامهم فقال منهم عبد الله بن الزبير السهمي وأبو سفيان بن الحرث بن عبد المطلب وهبيرة بن أبي وهب المغزومي... تكلموا بالكذب والباطل وقالوا نحن نقول مثل ما قال محمد، وقالوا الشعر واجتمع إليهم غواة من قومهم يستمعون أشعارهم ويروون عنهم حين يهجون النبي وأصحابه، فذلك قوله يتبعهم الغاويون» (١٢). وقيل «أراد بالشعراء الذين غلبت عليهم الأشعار حتى اشتغلوا بها عن القرآن والسنة وقيل هم الشعراء إذا غضبوا سبوا وإذا قالوا كذبوا» (١٣). وعليه يتضح لنا أن المقصود طبقة معينة من الشعراء تمارس الباطل من خلال شعرها. وموقف الإسلام هنا موقف من الباطل، وليس موقفا من الشعر. يقول السيد محمد حسين فضل الله: «إن الموقف ليس موقفا ضد الشعر والشعراء، بل موقف ضد الذهنية الغالبة لدى الشعراء في الظاهرة العامة لسوكرهم، مما يجعلهم يستغلون اهتمام الناس بالشعر كاستولاء بهيم المشاعر، ويثير العواطف، وسبيل الوصول إلى طامعهم وشهواتهم... وهكذا يشاركون في غلبة الزيف على الحياة في الأشخاص والأوضاع والمواقف. أما إذا كانت القصيدة انتصارا للحق ودفاعا عن المظلوم، وإثارة لحركة الإيمان فإن الموقف يتبدل والحكم يختلف. مما يعني أن المسألة في الشعر هي مسألة المضمون والموقف» (١٤).

هذه بعض المصيرب والشخرات في خطاب الغزالي النقدي، وقم أسير نسقها الذي حاول جاهدا الهرب منه، وإذا به يخلق نسقا نقديا فحوليا يرتكز على البلاغة المطلقة، التي من الممكن العثور عليها بوضوح في كتابه «النقد الثقافي» القائم على الاسترسال والتكرار وتأكيد المقولات بعد أخرى، مستعبدا أسلوب الفصل في توكيد مقولاته، بحيث يمكننا أن نختصر الكتاب ونقتطع منه جزءا لا بأس به من الصفحات دون أن يخل ذلك بالكتاب ومضمونه. كما أن الفحولة تتسلف في رؤيته المتعالية ضد الشعر، وضد الجمالي بشكل عام، وأنه لا يرى فيه سوى «الشحم» المضر، وكأنه شر مطلق لا خير فيه البتة.

إن المنهج النقدي النقدي المؤسس لمقولات جديدة، لا يقوم على الانتقائية، أو التعميم، والتركيز على السلبيات دون الإيجابيات، بل أساس النقد البناء الذي يرمي لبناء مقولات جديدة، أن يعزز الإيجابيات، في الوقت الذي يحاول فيه اكتشاف العيوب من أجل تصحيح مسارها ومعالجتها، لا لإدانتها والتعديدها بها فقط، في

## إن هذا السيل من

### التعميمات يفقد الخطاب

#### موضوعيته وعلميته،

#### بالرغم من أهميته.

### فالباحث العلمي الدقيق

#### يضع الأمور ضمن نصابها

#### ويوزن الأمور بميزان

### دقيق، ويعطي لكل حقه

#### دون زيادة أو نقصان.

صيرورة تهدف لبناء جديد وطرح مقولات مناقضة لتحل محل المقولات القديمة التي يراها خاطئة أو ناقصة.

أسس عامة من أجل قراءة موضوعية للخطاب الأدونيسي:

بعد أن تعرضنا في الجزء الأول من الورقة لبعض سبلجات النقد التقامي لدى الغداسي نحاول في هذا القسم أن نؤسس لقواعد عامة تكون بمثابة مقدمة للموضوع الرئيسي للورقة ألا وهو «الحداثة في الخطاب الأدونيسي».

إن المتابع للنتاج الشعري والفكري لأدونيس عبر تاريخه الطويل، يلاحظ أن مسيرة هذا الشاعر/المفكر أشرت وما زالت تثير الكثير من المشاعر والانفعالات المعارضة والمؤيدة على حد سواء. وأصر هنا على وصف جل ما صدر بكلمة «انفعالات» - وإن كانت هناك بعض الكتابات الجادة والرصينة والتي لا يمكن تجاهلها - لأن الغالب العام قد تقاعل مع أدونيس بمشاعره وأحاسيسه وشخصانيته، لا بعقله وفكره النقدي والموضوعي، بعيداً عن اسم الشاعر /المفكر وما يلقبه من ظلال. وكما يقول سعيد الله الغداسي ذاته: «يبدو أن النص الأدونيسي أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح موت المؤلف. ولذا صار حجاباً يقيم الخطاب فلبني زمنيته ويحوّله إلى خطاب وقفي محبوب، وهذا لا يؤهل أباً منها» - الموافق والمخالف - إعطاء حكم نقدي عن أدونيس أو لقراءة الخطاب الأدونيسي قراءة إبداعية» (١٤). لذا فمن الضروري على أي قارئ للخطاب الأدونيسي أن يلتفت لعدة نقاط هامة ينبغي عليه أن يعيها قبل أن يعمل رأيه ويصدر حكمه، وهي كالتالي:

إن الخطاب الأدونيسي خطاب مركب، معقد، متشابك، يرتبط ببعضه عضويًا، بحيث يشكل بنية متكاملة لا يمكن تفكيكها لكلمات ونصوص صغيرة تدرس منفردة دون ربطها بسياقها العام وبنيها المتواشجة. أي أن الخطاب يمثل وحدة موضوعية وعضوية مترابطة الأجزاء، لا يمكن التعامل معها على أساس أنها أجزاء متفرقة. فالخطاب الأدونيسي في شقيه الشعري والفكري خطاب مشروع، يمثل مشروعاً متكاملًا لا ينفصل فيه الشعر عن النثر وعن الفكر، فهو خطاب شعري - فكري، يحمل في طياته وبنيته الشعرية المنفصلة، والفكر المثير لعلامات الاستفهام، الباحثة عن إجابة في فضاء الشعر، بحيث لا ينفصل فيه الشعري عن الفكري، يقول الناقد جروت فخر الدين: «فما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالاً في منأى عن إعمال الفكر بحثاً عن أفاق جديدة للثقافة والمعرفة» (١٥). وأدونيس نفسه وإع لهذا التلازم ليس في خطابه وحسب، بل في مجمل الخطاب الشعري منذ العصر

الجاهلي حيث يرى أن: «الشعر الجاهلي لم يكن مستودع (الأحزان) العربية وحسب، وإنما كان أيضاً، مستودع (الحقائق) و(المعارف)» ويعني أن الشاعر الجاهلي لم يكن يُشيد وحسب، وإنما كان يفكر أيضاً، وأن القصيدة الجاهلية لم تكن مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة» (١٦).

ولا ينفصل ذلك كله عن شخصانية أدونيس وذاته، أي عن ذاته كفرد وإنسان وذاته كمتنم سابق لحزب سياسي في فترة زمنية ما، وذاتية المذهبية، وبعبارة مختصرة، لا يمكن قراءة الخطاب بمعزل عن صاحبه ومؤسسه، لأن التحولات الفكرية والأيدولوجية التي مر بها أدونيس، وحالاته النفسية المرتبطة بمسوقية تفكيره وذهنيته، أثرت بشكل مباشر على خطابه.

إن الخطاب الأدونيسي بقدر ما هو خطاب حدالي تقدمي، يتفرع مما هو سلفي وماضي، هو أيضاً خطاب موغل في الأصل والقديم، لذا يأتي ملتبساً بشهوة الأصل، فالحداثة التي يتنادي بها أدونيس حداثة تمتد جذورها إلى أعماق التراث العربي. يقول أدونيس: «إن جذور الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كاتمة في النص القرآني» (١٧). كما أن الحداثة التي يعيها أدونيس والتي تلبيه شهرة للأصل هي: «الاختلاف في الإنفاق، الاختلاف من أجل القدرة على التكيف وفقاً للتقدم، والانتلاف من أجل التماثل والمقاومة والخصوصية» (١٨). والأصل عند أدونيس يتمثل في: القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر الجاهلي، وما ذاك إلا فهو شروح وحواشٍ على الأصل.

إن الذي يعارضه أدونيس ويغفر منه هو الفراءات التطويبية التي جاءت محاولة الإقادة بالأصل وتجميده، وإذا بها تشوه هذا الأصل في صياغة سلفية بائسة، لا تقدم إبداعاً وتجاوزاً، بل على العكس تشوه ما هو جميل وتسمخه. هناك ميزة أساسية في الخطاب الأدونيسي وهي الحراك الدائم وعدم الثبات والتبدل المستمر، الذي يكشف عن قلق السؤال وقلق المعرفة، كما يكشف عن حيوية الخطاب وديناميكيته، وعدم جموده وقدرته على التجديد والمواكبة، وعدم استغراقه في ذاتيته بل مواكبته المستمرة للأني والمستقبلي في ذات الوقت الذي يضرب فيه بجذوره في الأصل، قد يفتقر البعض إلى التحول هذا سمة ضعف أو حيرة. لكن الصحيح أنها سمة حيوية دائمة، بمعنى قدرة الخطاب على المواكبة وقدرته على تجديد بنوته. كما أن ذلك لا يعني تشتت الخطاب أو تجزئ ملاحه أو عدم ثباته، بل يعني بالضبط تجدد ماء الزهر، أو لنقل بمعنى فلسفي أدق، إن حركة الخطاب «حركة

**نقد تقاعل الغداسي تقصداً**  
**وانتقاء عن موجات نسقية**  
**كانت تتشكل بصورة مضادة**  
**في نفس الحقبة التي رسم**  
**معالمها، إذ لم يبين مثلاً كيف**  
**تجأ أبو نواس من تلك**  
**النسقية، ربما ليُنتِج**  
**الخطاب الشعري ويحمله كل**  
**أوزار وانعراقات الذات**  
**العربية وكان الشاعر العربي**  
**يبدأ قصيدته من منطلق**  
**قيمي جمعي مهمين وينتهي**  
**بها، رغم وجود شعر الحبيبين**  
**والهذريين والمتصرفين**  
**والمهزومين والمهمشين الذين**  
**يصعب على الغداسي أن**  
**يحشرهم ضمن قراءته**  
**النسقية التتميطية**

جوهريّة» بحسب تعبير صدر المتألمين الشيرازي، أي الحراك الدائم بالارتكاز على النواة أو الأصل الثابت. وكان أدونيس يمثل الآية الكريمة «كل يوم هو في شأن». ويمكننا ملامسة هذا الحراك في التعريفات المتعددة لمفهوم أُو مصطلح الحدّثة عند أدونيس، والتي برامها تتبدل من حين لآخر، ويدرجة قد تصل للنضاد والتضارب، عندما نفكر كل مفهوم بمحورين عن سياقه وطريقه. فشارة يعرف أدونيس الحدّثة بأنها: «الاختلاف في الإتيان»، وتارة أخرى بأنها: «هدم قيم جمالية ومعرفية قديمة وإحلال قيم معرفية وجمالية جديدة مكانها». وتارة يربط أدونيس الحدّثة بتحقيقها الخارجي فيقول «الحدّثة فعالية إبداعية، وليست كساء». إنها حدّثة الإنسان لا حدّثة الشيء (١٩). وهذا نثر من كثر في رؤية أدونيس للحدّثة الشيء قد يرامها البعض مضطربة، في حين أنها رؤية متكاملة متجددة يربط بينها خيط رفيع يصل بين أجزائها

هذه التحول المستمر في الخطاب الأدونيسي هو ما عبر عنه أدونيس ذاته بـ «الاكتشاف والصحر». فالشاعر يكتشف ويصحر لينزع من مساحات الحرية والتفكير بقول أدونيس: «عش ألفاً وابتكر نصيدة وامض زده سعة الأرض (٢٠)». فالشاعر منوط به مهمة كبرى تتمثل في زيادة مساحة التفكير والحرية وطرح الأسئلة المتجددة التي لا تترك لجواب مطلق.

إضافة لعنصر التحول المستمر، فإن هذا الخطاب يتصف بصفة هامة وهي الفلق الدائم والسؤال المتجدد. هذا الفلق يجعل الخطاب مطلقاً في المبادئ وفي اللا محدود واللا سلف، بل تراه ناثراً من اليقينيات الجامدة والمصمتة، ومسافراً نحو فضاء يكون مفتوحاً على مصراعيه لا يقود فيه ولا حواجز.

هذا التبدل والتحول الذي أشرنا إليه سلفاً، ناتج من كون الخطاب الأدونيسي خطاباً قائماً على الفكر الصوفي والفكر العلوي (الباطني) وكلاهما - الصوفية والباطنية - عكازتا أدونيس اللتان يتمتعن عليهما. ومن المستحيل وغير الممكن أن يفهم الخطاب الأدونيسي دون وعي عمقه للصوفي والباطني. «فالتصوف برأي أدونيس يؤسس للحدّثة العربية، لأنه تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني، كما أنه مغامرة في المجهول ولا مرجعية له إلا المناجاة والوجد والذاتية. والتجربة الصوفية في إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضاً، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة وتجاوز (القولاني) كي تقيم تراث (الأمراني) (٢٢)». «فالتجربة الصوفية تمثل فكراً وكتابةً وانقلاباً معرفياً في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، سواء نظر إليها بوصفها (دينياً) أو بوصفها (معرفة)» (٢٣).

التصوف والباطنية كلتاها قائمتان على المجاز وعلى النغور من الظاهر إلى الباطن. والحاجة إلى المجاز هنا حاجة حقيقية وليست شكلية وفنية فقط، أي ذوقية تأتي تبعا لحال المتصوف. وإنما حاجة نابعة من رؤية وعمق معرفي. يقول أدونيس إن: «المجاز في

اللغة العربية أكثر مما يكون مجرد أسلوب تعبير. إنه في بنيتها ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المعطى المباشر، وهو إذن وأيد حاسمية تضيق بالواقعي، وتتطلع إلى ما وراءه - وليد حساسية مثقفانية. فالسباز تجاوز، وكما أن اللغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنها تجوز الواقع الذي نتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه. كان المجاز في جوهه، حركة نغوي للموجود الزاهي، بحثاً عن موجود آخر» (٢٤). وعليه فإن المجاز «لا يتيح إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. وهكذا يظل المجاز عامل توليد للأسئلة، وهو من هنا عامل للقلق وإقلاق بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية» (٢٥).

ويحسب ما تقدم فإن أي قراءة للخطاب الأدونيسي ما لم تضع المجاز اللغوي والمعرفي نصب عينيهما، وتعي خطورة المجاز لدى أدونيس فإنها ستنتهي في قراءتها وإن تستطيع فهم ماهية الخطاب ومكنونه.

وضمن هذا السياق التأويلي الصوفي ترتسم علاقة الشاعر بالعالم والتي هي علاقة «محو وإنبات» وعلاقة «تبدل وتحول»، كما هي علاقة الصوفي السائر في مدارج الكمال بمطلقه الذي يرنو الوصول إليه. يقول جودت فخر الدين: «إن علاقة الشاعر بالعالم - في نظر أدونيس - هي علاقة متجددة، فالشاعر ينهي عليه أن يحو معرفته بالعالم كلما أراد اكتشافه. فهو ما عرفه لينتهي ما يعرفه بهذا يكون الحافة بين يدي الشاعر بحاجة دائماً لاكتشافه. فالشاعر يحو ويكتشف دائماً» (٢٦) كما هي تماما علاقة الصوفي بالمطلق فالصوفي السائر إلى المطلق زأده المسير ولو توقف لهلك.

استكمالاً للنقطة السابقة فإن هناك مؤثراً هاماً رسم ملامح أدونيس، يرتبط بفكرة (الظاهر والباطن)، ذات البعد الباطني الصوفي الذي أثر على أدونيس تأثراً قوياً جداً. يقول أدونيس: «الصوفية هي المؤثر الثاني، فتمت بعد ديني، بمعنى ما، في داخلي. لكن هذا البعد الباطني تحول إلى بعد كوني، وبعد طبيعي، وبعد وجودي. ثم إن فكرة المرنى واللامرنى جاءت من الظاهر والباطن» (٢٧). ولقد أخذ هذا البعد عمقه المعرفي من خلال التواصل مع الحضارة الغربية والفكر السوربالي على الخصوص، مكوناً المثلث الأدونيسي القائم على، العلوية، والصوفية، والعلمانية.

إن هذه الفكرة «الظاهر والباطن» سكنت أدونيس منذ القدم، وولدت لديه حالة من الشك المستمر (الشك المقدس) الذي يلهم الإبداع ولا يسلبه، والذي يوفر اليقين ويصحوه في آن معاً. ولقد بلغ حد التأثير بهذا الجانب مبلغاً كبيراً بحيث غدا أسلوب وطريقة تفكير يتعاطى من خلالها أدونيس مع الوجود والكون والأشياء، وتحكم تصرفاته ونظراته. ويوضح أدونيس ذلك بقوله: «الشك الأخير الذي أثر في هو طريقة التفكير القائلة إنه إذا كان معلوم في العالم ومقابلته معلوم، فإن المعرفة الحقيقية ليست معرفة المعلوم، وإنما معرفة المجهول. وقد سكنني هاجس المجهول منذ بداية

المطلوبة» (٢٨). قد يقول البعض إن الرغبة في الكشف والمعرفة توجد لدى كل إنسان، وليست ميزة لدى أدونيس وحده. لكن ما يميز أدونيس هو أنه يبحث عن معنى المعنى، وعن معنى المعنى الذي توصل إليه. وأنه يبحر ويكتشف، ثم يبحر ويكتشف. باحثاً عن شيء هو يجعله أساساً لحد الآن، ولا يعلم إلى أين سيفضي هذا البحث. وهو في بحثه إنما يبحث عن القلق الذي هو يقينه، وليس عن اليقين الذي هو تكلس وموت ينظره.

إن الخطاب الأدونيسي خطاب مؤسس وخطاب مرتبط على خلفية وروية حضارية، تعمل جامدة من أجل تأسيس مشروع فكري/شعري متكامل، يحمل بين طياته خصوصية اللغة التي ينتمي إليها، وخصوصية التراث النابع منه، مع عدم الجمود على الماضي، وإنما الاستفادة منه بما يناسب الحاضر، مزاجاً ذلك كله بالتراث الإنساني العام، والمنجز البشري المعاصر، دون انبهار به وانقياد أعمى إليه. مؤكداً على ضرورة الاستبصار المعرفي، ورفضاً أن يكون نسخة عن حداثة أخرى، وادعياً لأن يصنع الإنسان حداثته الخاصة التي تحمي ذاته، وفي نفس الوقت لا تجعله متكئاً عليها، بل تكون له كالثافة الرجعية التي تطل به على العالم. يقول أدونيس في هذا الصدد: «لا أريد أن أعلي من شأن الحداثة الغربية بحيث أجعلها معياراً مطلقاً للتقدم. ولا أريد بالمقابل، أن أنكر الإنجاز العظيم، الفكري والفني، الذي حققته، أو أن أدعو إلى الانفصال عنها وإلى رفضها. ما أريد هو أن أعيد الاستبصار المعرفي للعلاق في هذه الحداثة وفي تراثنا على السواء. وأريد أن أؤكد على أن الحداثة لا تكون بالدودي، أو بالتقليد، أو بالانقياس الشكلي، وعلى أن المجتمع يكون حديثاً بإبداعه حداثته الخاصة، بممارسة ثورته الداخلية الخاصة التي تخرجه من عالمه التقليدي» (٢٩).

### الحداثة في الخطاب الأدونيسي:

سنحاول ضمن هذا المحور أن نقارب مفهوم الحداثة لدى أدونيس. وكيف هي نظرة أدونيس للحداثة وعلاقتها مع التراث، والحاضر، والآخر، والإنسان. ولا يمكننا أن نعي ذلك بشكل موضوعي إلا إذا استحضرننا المفاتيح الأساسية للخطاب والتي عرضنا لها في المحور السابق.

إن الحداثة لدى أدونيس تعتبر مفهوماً متبدلاً متحركاً. أي أنها ليست ذات طبيعة واحدة ساكنة. بل تمتاز بأنها تواكب التطور التاريخي والموضوعي، في آن معاً. وهذا ما يجعل بعض الأحيان الرؤية ضبابية تجاهها. وقد تكون متناقضة أحياناً. ولقد عرف أدونيس الحداثة بعبارات شتى وعديدة، طوال مداه الزمني والفكري. هذه التعاريف من الممكن أن نعرض لها كالآتي:

«إن الحداثة رؤية جديدة، وهي جوهرية، رؤياً تتناول واحتجاج. تتناول حول الممكن، واحتجاج على السائد. لحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والصدام بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها

وتتلاءم معها» (٣٠).

«الحداثة... هي الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير» (٣١).

«الحداثة... هي الاختلاف في الانغلاق: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقاً للتغيرات الحضارية، ووفقاً للتقدم، والانغلاق من أجل التماسك والمقاومة والخصوصية» (٣٢).

هذه ثلاثة تعاريف أساسية للحداثة، يمكننا أن نعتبرها معبرة عن رؤية أدونيس لها. إن القارئ لهذه التعاريف قد يقول إنها متناقضة مع بعضها وربما متضاربة، فالتعريفان الأوليان يصفان الحداثة كحركة ثورية تغييرية، ذات طابع تغييري جذري لا مهانين، ينفصل عن القديم كلياً ولا يتقاطع معه. وأما التعريف الأخير، فهو تعريف ربما نستطيع القول عنه أنه وسطي أو توفيقى بين التراث والمعاصرة. هكذا ستكون وجهة نظر القارئ، والتي سيكون مذكروا فيها، لأنه سيقراً تعاريف مجتزأة من سياقها، هذا أولاً. ومن دون معرفة أو ملاحظة تطورها الزمني والتاريخي ثانياً، فالحداثة لدى أدونيس حداثة متطورة باستمرار لا تتركز للسكون.

هذه الحداثة التي ننظر لها أدونيس يقسمها لثلاثة أقسام رئيسة وهي

١- الحداثة العلمية: وتعني إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه الحالة وتحسينها بأطرار.

٢- حداثة التغيرات الثورية: وهي نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بني جديدة.

٣- الحداثة الفنية: وتعني تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، لافتتاح آفاق تجريبية جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بني جديدة» (٣٣).

من خلال هذه التقسيمات للحداثة نلاحظ أنها تشمل أبعاداً متنوعة، تلمح بكل مناحي الحياة ولا تقتصر على الشعري منها فقط فهي تعنى بالعلوم والبحث والتقنية، وبالتغيرات الاجتماعية وصناعة الأفكار، وباللغة والشعر. أي أنها بعبارة موجزة «حداثة الإنسان» التي تعنى بكل شؤون الحياة.

هذه الحداثة يراها أدونيس غير متمثلة بكاملها في الوطن العربي، وي طرح سؤالاً جوهرية حول الحداثة عندما يقول: «حداثة الشيء أم حداثة الإنسان» (٣٤). ما يجعل سؤال الحداثة لديه سؤالاً وادعياً وحاضراً في جميع مناحي الحياة. وهي تحضر كهم أساسي وكجوهر تقوم عليه بنيتهم الفكرية. هذه الحداثة التي ننظر لها لسنوات عدة، ليخرجها من عدنها أجنز الممكن والواقع. جعلته يعنى كثيراً بدراسة الحالة العربية الراهنة وتمثالات الحداثة بها، واضعاً إصبعه على مكامن الزلل، مشخصاً المشكلة، وأسبابها، ليعبر الخروج منها، فالمشكلة لديه تتمثل في غياب الحداثة العربية وانعدامها. فأدونيس عندما يتحدث عن الحداثة فإنه على حد

تعبيره « لا أشير إلى علم، أو تقنية... أو فلسفة... وإنما أقصد، حصراً، الفنون والآداب» (٣٥). وهذا لا يعني أن أدونيس يفتقر الحداثة في الشعر فقط - كما يذهب لذلك الغفاسي - وإنما لأنه « ليس في المجتمع العربي حداثة علمية. وحداثة للتغيرات الحداثية الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، هاشمية لم تلاس البنى العميقة» (٣٦). قد يقول البعض إن النظم الحداثية موجودة في البلدان العربية، والإنسان يمارسها في شتى المجالات. وللجواب نقول: إن هذه حداثة التقنية وليست حداثة الإنسان العربي، وهي حداثة مستوردة ومصطنعة، وما دورنا فيها إلا الاستهلاك والاستخدام، دون الابتكار والإبداع والمشاركة في البناء. كما أن الحداثة تمثل فكرً وسلوكاً، لا ينفصل فيه النظري عن العملي. فمن الممكن أن يكون هذا الشخص الذي يركب أرفه السيارات ويمارس التكنولوجيا الرقمية بفراحتها المعرطة، تجده أمياً ثقافياً، ورجعياً فكرياً ويعيد كل البعد عن جوهر الحداثة ومصونها. إن أدونيس يحدد مشكلة الحداثة الشعرية العربية، فيما يسميه بـ «لوهام الحداثة الخمسة» (٣٧)، والتي تتلخص في التالي:

١- وهم الزمنية. فهناك من يعيل إلى ربط الحداثة بالعصر. بالزمن من الوقت

٢- وهم المغايرة. ويذهب أصحاب هذا القول إلى أن التغيرات مع القديم، موضوعات وأشكالاً، هو الحداثة أو الدليل عليها

٣- وهم المماثلة. ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، اليوم، يستوحياتها المادية والفكرية، وتبعاً لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب، إلا بالتماثل معه

٤- وهم التشكيل النظري. حيث يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نقرأ أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتماثل كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة.

وهم الاستحسان المضموني. حيث يزعم بعضهم، إنسياقاً وراء وهم استحسان المضمون، أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضايا هو، بالضرورة نص حديث» (٣٨)

هذه الأوهام الخمسة سألغة الفكر، كانت نتيجة طبيعية لهيمنة عربية فائدة للمفاهيم العلمية والموضوعية، بيئة تتأرجح بين « الاستلاب والارتداد» بتعبير علي حرب. بيئة محكومة بالإنشاد للماضى السحيق والتراث القديم متقفية بأماجده، وعلى التقويض من ذلك مسلوحة تجاه الغرب الحديث ومقلدة له. أي غياب لنقطة ارتكاز موضوعي سببها بحث هيسطيري دائم عن مفاهيم ضبابية كالهوية، والخلاص، والتحصن ضد الغرب، والتماهي معه، والتقدم الحضاري... وغيرها من المفاهيم الحائثة التي لا تستقيم إلا بممارستها عملياً على أرض الواقع. لذلك يذهب أدونيس لاحقاً، ضمن تطور رؤيته للحداثة، لنفي الحداثة الشعرية العربية التي أُنبت وجودها سالفاً ويقول: « ليست الحداثة غير موجودة في الحياة

العربية. وإنما الشعر نفسه كذلك غير موجود، بوصفه رؤية تأسيسية وبوصفه فاعلية معرفية كسلفية قائمة» (٣٩).

يحدد أدونيس أسباب هذا الالتباس الحاصل في الحداثة العربية - بشكل عام- في النقاط التالية.

١- إن الحداثة تبحث بوصفها مسألة نظرية بحثة. وبوصفها، غالباً مجرد قضية شعرية - فنية، إضافة إلى أن هذا البحث يتم دون الإشارة إلى نشأتها.

٢- النظر في الحداثة العربية ومشكلاتها بأفكار ومصطلحات لا تنبع من الواقع العربي، وإنما هي مأخوذة من معجم الحداثة الغربية.

٣- هي مسألة المعيار والتقويم: كيف نقوم ما نسميه الحداثة العربية، وبأي معيار؟ المعيار، تبعاً للالتباسين الأولين، هو بالضرورة، من خارج الثقافة العربية» (٤٠).

كما أن هناك عاملاً أساسياً آخر سبب كل هذا الالتباس في الحداثة العربية وهو «الاختلاف العميق بين العرب في النظر إلى الذات، من هي، وما هي» وفي النظر إلى الآخر: كيف تتصل هذه الذات به، وكيف تنفصل عنه - ومن هو؟ ماذا تعني فزادة الذات أو أصالتها، وما الهوية؟ وما حدود الانفتاح على الآخر، والتفاعل معه، والأخذ منه؟ وقبل كل شيء: من هذا الآخر- بالدلالة الحضارية العميقة؟» (٤١). ولو تأمعنا قليلاً فإننا نجد أدونيس يمعن أكثر في تصادمه مع الحداثة العربية بل يعلن موتها الكلي بقوله: مشروع الحداثة بكامله فشل في المجتمع العربي... وأكثر من ذلك، فإن المجتمع تفكك وتغرب، حتى المنجزات الأولية البسيطة التي أنجزتها السلطات البرجوازية بعد الاستقلال، كالحق في التعبير وتعدد الأحزاب والبرلمان والقضاء المستقل عن السلطة التنفيذية، انتهت وأندثرت. فالسلطة العربية تحولت إلى القطاع مفتع بألفاظ زائفة لا تعني شيئاً، وبانتقابات مزيفة تعني الكثير بهذا المعنى لا يوجد حداثة، ومن المحال أن يكون هناك حداثة» (٤٢).

أضف إلى الأسباب سألغة الذكر، الحال السياسية العربية، وغياب مناح الحريات العامة، وطبيعة البنى المؤسساتية القائمة على التسميط والتهيميش والإقصاء، والتوزيع الظالم للثروات، والحال الاقتصادي المنهك للمواطن العربي، وتهيميش الإنسان وغيباه عن الفعل الحياتي الخلاقي، واستغراقه في المعيشي والهوامشي، وسيطرة القوى السلطوية والأحادية الإقصائية، كل تلك عوامل رئيسة لغيب هذه الحداثة وموتها في الوطن العربي.

هذا التردى على صعيد الحداثة العربية، كيف يمكن معالجته؟ وكيف يمكن تجاوزه؟ يجيب أدونيس على ذلك بدعوته إلى «حداثة ثانية» بمعنى أن يكون «العقل العربي قادراً على أن يبتكر صيغاً للتعبير عن المشكلات الخلاقية، واستغراقه لهذه المشكلات» (٤٣)، ولا يتم ذلك إلا عبر المعالجة المستمرة وإشغال بلهب السؤال، فالحداثة المتوخاة تعتمد على « طرح الأسئلة ضمن إشكالية الرؤيا العربية-

الإسلامية، حول كل شيء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه لا من الأجوبة الماضية» (٤٤).

ولبناء هذه الحداثة الجديدة، يحدد أدونيس أولويات معينة، يراها أساسية للغاية، للخروج من المأزق الراهن. وتتلخص هذه الأولويات في:

١- لا معنى لهذا الخروج ولا قيمة له، إذا كان مجرد معارضة للقديم. لذلك ينبغي أن يتجاوز السلب إلى الإيجاب: أن يكون ثابراً كلياً مع الرؤية القديمة التقليدية الدنيوية للطبيعة والوجود والإنسان. بحيث ينتج... معاني جديدة

٢- لا يتم هذا الخروج إلا بانقلاب معرفي، فيما يتعلق بالأصول ونصوصها، بحيث ينظر إليها، لا بوصفها يقيناً، بل بوصفها احتمالاً أو (حالة أوجه)... وهذا هو الانقلاب سهيل المعنى مغلقاً

٣- التفكير والعمل بروؤية تعدد التاريخ مفتوحاً بلا نهاية، ولا يعرف أحد كيف سيكون، لأنه تابع لفعالية الإنسان وحده.

٤- المسألة ليست إصلاح المجتمع العربي، بل إعادة تكوينه. وهذا غير ممكن إلا إذا انتهت الثقافة التي كونته. يتعذر، بتعبير آخر، التأسيس لمشروع سياسي حديث من دون الاستناد إلى مشروع فكري حديث.

وبناء على ذلك لا تكون الحداثة في هذا المستوى محاكاة للآخر، ولا نبذاً له، وإنما تكون نوعاً من تكوين الذات ومن فهم الآخر، وبناء علاقات معه في ضوء هذا التكوين. ولا تكون الهوية معطى جاهزاً مسبقاً، تتطابق معه، وإنما تكون ابتكاراً دائماً. فالإنسان يبتكر هويته، فيما يبتكر فكره وعمله» (٤٥).

هكذا هي الحداثة كما ينظر لها أدونيس. حداثة تعني بالإنسان بالدرجة الأولى، وتشمل جميع مناحي الحياة الفكرية، والشعرية، والتعلمية. وهي لا كل لا يتجزأ، وغياب أحد جوانبه سيؤدي بالضرورة لخلل في الترتيب، وهذا ما هو حاصل الآن.

#### الغذامي وأدونيس، واستفعال الذات:

تناول الغذامي في كتابه «النقد الثقافي» أدونيس بالمدح الشديد، والذي وصف فيه أدونيس بـ «الفضل»، الذي يعرض «رحمه الفحولي أو التضفيلي». وهكذا يأتي أدونيس بحسب رؤية الغذامي «كأحد أشد مثلي الخطاب التحليلي بكل سماته النفسية» (٤٦). يوصفه صاحب خطاب «سحراني» بـ «مؤسس للحداثة شكلية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التضفيلي هو المنحكم بمنظومتها النسبية ومصطلحها الدلالي الضمير» (٤٧). مؤسساً بذلك لـ «حداثة رجعية» قائمة على «عداء نفسي، لكل ما هو منطقي وعقلاني، فالحداثة عنده لا منطقية ولا عقلية» (٤٨). ويحدد الغذامي السمات العامة للخطاب الأدونيسي في التالي:

١- «مضاد للمنطقي والعقلاني

٢- مضاد للمعنى، وهو تغيير في الشكل ويعتمد اللفظ

٣- تخويي وغير شعبي.

٤- منفصل عن الواقع ومتعال عليه.

لا تاريخي.

فردى ومتعال، ومتأوّل للآخر.

هو خلاصة كونية متعالية وذاتية

يعتمد على إحلال فعل محل فعل، سلطة محل سلطة.

سحري، والأنا فيه هي المراكز» (٤٩).

هكذا يبدو أدونيس في تشكيله الأخير في نظر الغذامي. ونحن نتساءل: كيف وصل الغذامي لهذه النتائج المفاجئة؟ وضمن أي سياق؟ وعبر أي آلية؟

إن قراءة فاحصة لكتاب الغذامي «النقد الثقافي»، وعلى الأخص للجزء المتعلق بأدونيس، تكشف لنا أن الغذامي لم يكن دقيقاً فيما قال، بل أخطأ في كثير من مقولاته، لأنه قرأ أدونيس قراءة مجتزأة ومنقاة، أو في أحسن الأحوال لم يتوصل في سياق الخطاب، وقرأه خارج سياقه. أليس الغذامي هو نفسه القائل «إن أي قراءة لأدونيس سلبية كانت أم إيجابية فهي شيء ممكن من جهة، وقابل للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبرايمها وهي على (شيء من الحق) وفي أدونيس شيء من هذه كلها ونصوصه تعطي طابعها ما يطلبون. ولكننا نقول - والكلام للغذامي - إن أدونيس وهو مفتوح على هذه المسألة كلها، هو أيضاً ليس أيها منها، والمسألة تعتمد على الطريقة التي يجري بها تشرير (تفكيك) الخطاب الأدونيسي» (٥٠).

وعليه فبأي طريقة قام الغذامي بتشريح الخطاب الأدونيسي؟ وهل قرأه قراءة تتناسب مع بنية الخطاب المتوترة والمتضادة، أم أنه بحث في داخل هذه الخطاب عما يحزّ من مقولاته، أي أنه قرأ الخطاب بأفكار مسبقة يبحث لها عن شواهد ودلائل تؤيدها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، إذا كان الغذامي واعياً لمسألة كون خطاب أدونيس (سحالي أوجه)، ومتعدد القراءات، وأنه مفتوح، فلماذا قرأه الغذامي قراءة مغلقة، خرج منها بأحكام قيمة نهائية، وعمومية، اخفّض فيها خطاباً متحرراً لا يركن إلى ساكن، وهو ذاته الذي ي طرح السؤال التالي: «ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والفر والكر. والكر»؟ (٥١). وفي هذا السؤال يقرّ الغذامي بحركة الخطاب من خلال تكراره لكلمة كل ثلاث مرات متتالية، مما يوحي بشدة الحركة والتبدل والتجدد. فإذا كان خطاباً بهذه الحركة، فكيف يحكم عليه بهذه السكونية والمنطوية الجامدة.

إضافة لما سبق، ما الذي قرأه الغذامي؟ هل قرأ الخطاب أم المحجب المحبلة به، وهل استطاع الخروج من سطوة الاسم وحضوره القوي الذي يضي برغبات متضادة تأييداً ونقداً، لأن كل القارئين - المؤيد والمعارض - سيستفيد من قراءته لهذا الخطاب في تحقيق ذاته عبر إبراز قدرته على تفكيك خطاب متشابك خطاب أدونيس. نقول: عبر استطاع الغذامي أن يتخلص من كل هذه الحجب ليقرأ الخطاب

عبارياً من أي مسبقاً أو أدلج. وهو يدرك مدى صعوبة ذلك، حيث يقول: «لا شك أن خطاباً أدونيس اليوم هو خطاب محجب... والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو جملي منها أو ما هو تشويهي» (٥٢).

إن تناول الغذامي للخطاب الأدونيسي بهذه الطريقة المفتعلة المبصرة عليه الكثير من الإشكالات والملاحظات - التي يضيق الوقت بتناولها بالتفصيل - ولارد عليها، أحول للصوريين السابقين الذين أشرت فيهما لأليات قراءة الخطاب الأدونيسي، وللحادثة في هذا الخطاب. واستكمالاً للنقد رؤيته الغذامي أضيف النقاط التالية: إن هذا الخطاب الذي يصفه الغذامي بأنه «مضاد للمنطقي والعقلي» و «مضاد للمعنى» و «سحراني». هو في ذاته نقض ذلك. لأنه خطاب فلسفي صوفي باطني، يهتم نحو الباطن ويفر من الظاهر، ويعني بالفاضل وغير المكتشف وغير المعلوم، ويفر من كل ما هو معلوم وواضح. هذا القرار ليس تعالياً على الواقع، ولا «سديمية مفرطة»، وإنما بحث عن جوهر الأشياء وسر وجودها، وحقيقة بواطنها. وهذا هو جوهر الخطاب الصوفي، وأساس تربيته الشائسة على «تجاوز التشايع المكتوب، وعلى تجاوز الظاهر المنظم في تعاليمه». ولأنها تتجه إلى باطن العالم وتعتق بمنه الخفي والمستور» (٥٣). هذا النوع من الكشف لم يكن له ألياته الخاصة، والتي تختلف عن باقي الأليات المتعارف عليها في «الصوفية» لم تعتمد في الوصول إلى الحقيقة المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. فالطريق التي يسلكها الصوفي لمعرفة باطن الألوهة ليست إلا

شكلاً من علم الإمامة، وليس علم القلب الصوفي إلا شكلاً آخر لعلم الإمام الغائب» (٥٤). وهي بهذا المستوى تعبر عن تقاير كبير مع الواقع فكرياً وأسلوبياً وتعاطياً مع الأمور. كما أن هذه التجربة الصوفية الباطنية أسست لنمط جديد من اللغة والكتابة، يختلف عن الأنماط السائدة والمتعارف عليها. تقول النافذة أمينة غصن: «الصوفية أسست لكتابة تعلمي التجربة الذاتية، داخل ثقافة تعلمي معرفة دينية مؤسسية. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكن يعيشون في المكان، بل في نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الكلمات مخاضاً لدروبهم وأفاقهم ورموزهم» (٥٥). كما أن الكتابة الصوفية بتعبير أدونيس: «كتابة بالأصعب والارتعاش والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل في الكلمات نفسها أعصاباً فتشعر كأنها مليئة بالحدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقض لكل ما هو مؤسسي. إنها الكتابة الأملجية بامتياز. كما أنها حركة دائمة من الابتداء ومكثل الكتابة نفسها» (٥٦). فنحن

عندما تأتي لمحاكاة أو نقد الكتابة الصوفية يجب أن ننقد ما وقع ألياتها الجديدة والخاصة التي أقرتها، لا وفق أليات تفسير لا تتناسب معها.

وهكذا عندما يعلن أدونيس فراره من الوضع بقوله:

«أصرخ منطقياً:

تهدم أيها الوضع

يا عدوي الجميل» (٥٧).

أو عندما يعلن أنه «الحجة والداعية» و «أنه الأشكال كلها». فإنه لا يعلن «لا عقلانية»، أو يظهر «رمحه الفكري» كما يتصور الغذامي، وإنما يتحرك ضمن سياق الخطاب الصوفي وكل من «الحجة» و«الداعية» مفردات ومصطلحات معروفة في الخطاب العلوي الذي ينتمي له أدونيس. ولها دلالاتها، وهو حين يستفهمها فضمن هذه الدلالات. فالأنا هنا ليست أنا أدونيس. وإنما كما يقول «أنا التشايع»، وهي أنا الصوفي عندما يشفق ويذوب «رسنه» في «معنى» محبوبه ليصل المقام «البقاء بالمعبود أو المشرق» وهي مراتب عرفانية نوقية عالية، لا يهي كنهها إلا من أمحن قلبه بالمشرق. وإلا وفق منطق الغذامي سيكون جميع العرفاء من: الحلاج، وابن الفارض، ومحي الدين بن عربي، وهدر المتألمين الشيرازي... سيقود كل هؤلاء فحولهم نكرويين يرفعون رجوعهم التفتحي. وسيكون الحلاج رمز التفتيح الأكبر عندما قال: «أنا الحق».

وينسحب الكلام أيضاً على ديوان «مفرد بصيغة الجسم» الذي إتكأ عليه الغذامي كثيراً واستشهد به كدليل على فحولة أدونيس، وهو نص صوفي بامتياز. والعنوان يدل على ذلك، فهو صياغة لمرتبة عرفانية وفلسفية دقيقة تقوم على مبدأ «الكثرة في عين الوحدة، والوحدة في عين الكثرة»، ويعتبرهم - أي المتصوفة - «هو هو»، ولا شيء غيره، كما أنه «هو هي، وهي ليست هو»، وهو جدل فلسفي صوفي استوحاه أدونيس في ديوانه وظوره بلغة شعرية راقية.

إنه من الظلم أن نقرأ الخطاب الصوفي بألياتنا القديمة والعتادية، ويجب علينا أن نقرأه قراءة جديدة واعية لكي نفهم عمقه الفكري والموضوعي، فهو بقدر ما هو خطاب كنفني قلبي، هو خطاب فكري عقلي، يكون فيه القلب دليل العقل. لذا يجب أن نقرأ التجربة ضمن هذا السياق.

إن ما يذهب إليه الغذامي من كون حادثة أدونيس حادثة «شكلائية» ومقتصره على «الشعري» دون غيره، وأنها تستلهم النموذج الماهلي وتكرره بذات النسبية، كلام غير دقيق، ومربود عليه، ويمكن الرجوع للمحور الذي تناولنا فيه الحادثة في الخطاب الأدونيسي والتي تثبت أن الحادثة لديه، تعتمد على المعنى وتشمل جميع مناح الحياة، وأن رجوعها للخطاب الجاهلي إنما هو رجوع للأصل ومحاولة اكتشاف جديد فيه.

## أدونيس يمعن

## أكثر في تصادمه مع

## الحداثة العربية بل

## يعلن موتها الكلي

على عكس ما يرى الغفامي، إن أدونيس، كما أوضحنا في «أوهام الحدائق الخمسة»، يبدو واعياً تمام الوعي لمسألة الكتابة الشعرية وارتباطها بالمعري، وارتباط الحدائق بالمعنى لا الشكل -خلاف دعوى الغفامي-، وهذا ما يظهر من قوله: «ينبغي على القارئ/الناقد أن يواجه في تقييم الشعر ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤية، مستوى بنية التعبير، مستوى الشعرية» (٥٨).

كما أن الشكلانية ضربٌ من النمطية، التي هي ضربٌ من الجمود والتجبر المرفوض أدونيسياً. فالتمطيع بحسب أدونيس هو: «إعادة إنتاج العلاقة نفسها: علاقة نظرة للشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لثقته بها، وبنية الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلاً خاصاً» (٥٩). وهو - أي التتميط - سياق معارض تماماً للحراك الأدونيسي، فكيف نتمهم أدونيس به، وهي دعوى تحتاج إلى دليل، بل الدليل قائم على نقيضها.

إن كون الخطاب الأدونيسي يعتبر (متعالياً) أو (خلاصة كونية) أو (منافواً للآخر) أو (منفصلاً عن الواقع)، فهذا كلها في نظري ميزات إيجابية تسجل لصالح الخطاب لا ضده. أي أنها نابعة من قوة ومن عمق في الخطاب. إن المثقف الحقيقي والخطاب النقدي التغييري، هو على الدوام خطاب رافضٍ ومشاكس ومناوئٍ، وخطاب رافضٍ للواقع، والتعالي هنا ليس دلالة على الغرور، بقدر ما هو جعل مسافة فاصلة بين المثقف ومجتمعه، بين خطابيه وخطابه المؤسسات التعميمية، لإيجاد حالة رؤية نقدية صحيحة لا يكون فيها المثقف منغمساً في واقع مجتمعه الردي، لكنه في الوقت ذاته على صلة به، وإلا فمن أين ينتج أدونيس مقولاته، وعلى ماذا يؤسسها وهل هي آتية من فراغ؟

إن الغريب في الأمر أن تغدو صفة «المناوئة للآخر» في سياق السلب لا الإيجاب. إن الرفض والمقاومة هي السياق الصحيح والقبول بالسلطان والحالي، هو النسقية بعينها. لأنها تركز لواقع ردي قائم على الفحولة والذكورة.

هذه بعض النقاط التي أريد الإشارة إليها - بشكل سريع وموجز -، ضمن سياق نقدي تكاملي، لا بهدف لشطب أو محو مشروع «النقد الثقافي»، بقدر ما هو سجل نقدي تصحيحي، قد يصل لمرحلة الانقلاب العرفي الذي هو في الأساس نقد ثقافي. ختاماً، نحن لسنا مع التصميم، وشد أن يُحول أدونيس لصنم. سواء من أجل العبادة، أو الرجم بالحجارة. وإنما نحن مع القراءة الموضوعية العلمية، التي تؤسس لمقولات جديدة، ولا تكفي بنقد القديم فقط.

## الهوامش:

- ١- العباس، محمد «الغفامي مجرباً لمقولة النقد الثقافي» جريدة الرياض، الخميس ٢٩ رجب ١٤٢٠، العدد ١١٨١٢.
- ٢- الغفامي، عبد الله النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٨٨.
- ٣- نفس المصدر السابق، ص ٩٣.
- ٤- عبد الكريم، خليل، مجتمع يتربى سبناً للشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ٨.

- ٥- العباس، محمد، مصدر سبق ذكره.
- ٦- الغفامي، عبد الله، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧١.
- ٧- البخاري، محمد بن اسماعيل، صحيح البخاري المكتبة العصرية، بيروت، ط ٥، ١٤٢٠، ج ٤، ص ١٩٣٩.
- ٨- الغفامي، عبد الله، مصدر سبق ذكره، ص ٩٥.
- ٩- البخاري، محمد بن اسماعيل، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٣٦.
- ١٠- نفس المصدر السابق، ص ١٩٢٩.
- ١١- القرن الكريم، سورة الشعراء، الآيات ٢٢٤-٢٣٧.
- ١٢- الطبرسي، الفحل بن الحسن، مجمع البيان في تفسير القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ١، ج ٧، ص ٢٧٠.
- ١٣- نفس المصدر السابق، ص ٢٧٠.
- ١٤- فضل الله، محمد حسين، من وحي القرآن، دار الزهراء، بيروت، ط ١، ١٤٠٨، ص ١٧٢.
- ١٥- مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، ص ١٠.
- ١٦- نفس المصدر السابق، ص ١٨٢.
- ١٧- أنونيس، الشعرية العربي، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩، ص ٥٦.
- ١٨- نفس المصدر السابق، ص ٥٠.
- ١٩- أنونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ٢٤٩.
- ٢٠- مجلة أبواب، العدد الأول، ١٩٩٤، ص ١٢.
- ٢١- أنونيس، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ج ١، ص ١١٦.
- ٢٢- مجلة فصول، مصدر سبق ذكره، ص ٨٠.
- ٢٣- نفس المصدر السابق، ص ١٩٧.
- ٢٤- نفس المصدر السابق، ص ١٩٨.
- ٢٥- أنونيس، الشعرية العربية، مصدر سابق، ص ٧٤.
- ٢٦- نفس المصدر السابق، ص ٧٥.
- ٢٧- مجلة فصول، مصدر سابق، ١٩٨٦.
- ٢٨- مجلة دراسات فلسطينية، العدد ٤١، شتاء ٢٠٠٠، ص ١١٣.
- ٢٩- نفس المصدر السابق، ص ١٢٣.
- ٣٠- مجلة أبواب، مصدر سابق، ص ١٢.
- ٣١- أنونيس، فاتحة لنهايات القرن، مصدر سابق، ص ٢٤٥.
- ٣٢- نفس المصدر، ص ٢٤٩.
- ٣٣- نفس المصدر، ص ٢٤٩.
- ٣٤- نفس المصدر، ص ٢٤٥.
- ٣٥- مجلة أبواب، مصدر سابق، ص ٩.
- ٣٦- أنونيس، فاتحة لنهايات القرن، مصدر سابق، ص ٢٦٢.
- ٣٧- نفس المصدر، ص ٢٤٦.
- ٣٨- نفس المصدر، ص ٢٢٩.
- ٣٩- نفس المصدر، ص ٢٣٩.
- ٤٠- نفس المصدر، ص ٢٧٢.
- ٤١- نفس المصدر، ص ٢٨٩.
- ٤٢- نفس المصدر، ص ٢٩٠.
- ٤٣- مجلة دراسات فلسطينية، مصدر سابق، ص ١٢٢.
- ٤٤- نفس المصدر، ص ١٢٢.
- ٤٥- أنونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٢٥٨.
- ٤٦- نفس المصدر، ص ٢٩٦.
- ٤٧- الغفامي، عبد الله، مصدر سابق، ٢٧١.
- ٤٨- نفس المصدر، ص ٢٨١.
- ٤٩- نفس المصدر، ص ٢٩٣.
- ٥٠- الغفامي، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٨٦.
- ٥١- نفس المصدر، ص ١٨٥.
- ٥٢- نفس المصدر، ص ١٨٦.
- ٥٣- مجلة فصول، مصدر سابق، ص ١٩٧.
- ٥٤- نفس المصدر، ص ١٩٧.
- ٥٥- نفس المصدر، ص ١٩٧.
- ٥٦- نفس المصدر، ص ١٩٨.
- ٥٧- أنونيس، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ج ٣.
- ٥٨- أنونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٢٤٣.
- ٥٩- نفس المصدر، ص ٢٤٤.





# في رحيل الكاتب

## علي بن عاشور

حسين قبيسي \*

يُفرق فيها أحزانه، بل كان يبقى صاحباً شفافاً، غالباً ما يصل الليل بالنهار حين تستغرقه قراءة كتاب لشاعر أو روائي أو مؤرخ أو فيلسوف، من غير أن يحفل في نهاية القراءة بأن قرأ كتاباً، فعلى عكس المثقفين الذين كانت الموضة تقضي بأن يتباهوا بكتاب قرأوه، كان علي يتبسّم حين يسأل عما يقرأ، ولا يجيب. كان يطوي الكتاب في أعماقه فلا يُخرجه إلا حين يقتضي الأمر في مكانه الصحيح بالضبط، في مقال أو في ندوة فكرية أو سياسية عامة يدعو أو يُدعى إليها ويشارك فيها.

كانت مقالاته، على ندرتها، (فقد كان مُقلّاً) يترقبها أصدقاؤه والذين قرأوا له فأستفهم كتاباته، للاستمتاع بما يقرأون. أذكر على سبيل المثال تلك المقالة: التحقيق الصحفي (في ملحق النهار، في أغلب ظنّي) الذي بقي فترة طويلة موضوع حديث المثقفين في بيروت والصحفيين الذين، فيما بعد، حاول عدد منهم تباعاً أن يفعل الشيء نفسه انطلاقاً من الفكرة نفسها، والتي رمى عليّ من ورائها إلى التاريخ... بمعنى ما، الواقع الذي كانت تعيشه الحركة الوطنية واليسار اللبناني، للقلّصتي، من خلال سيرة أربعة مقاه في بيروت هي: مقهى التوليد (في منطقة الفاكهاني) ومقهى الجندول (كورنيش المزرعة) ومقهى الأكسبرس (الحمرا) وقبلها مقهى الهورس شو. كان ثمة «تاريخية» لهذه المقالة/التحقيق الصحفي تكمن في كونها دسّنت في بيروت نوعاً من الكتابة الصحفية الساخرة من أوضاع «اليسار» والمقاومة في لبنان. ولعلّ عليّاً كان متأثراً بكتابات صديقه عبد الأمير عبد الله في «الكفاح العربي» الذي كان سيّاقاً إلى هذا النوع من الكتابة النقدية الساخرة من الأوضاع «السائبة» التي سادت

كان عليّ بن عاشور لم يموت، لم يعرف بموته أحد. عرفوا، لكن لم يصدق موتَه أحد. صدّقوا، لكن لم يقتنع بموته أحد. عرف أصدقاؤه أنه مات، فصدّقوا. لكنهم أنكروا ذلك في نفوسهم. فبقي فيها حياً. هكذا، مات عليّ ولم يموت. مؤكّد، على الأقل، أن عليّاً لن يموت قبل زمن طويل.

لم يعرف أحد أن عليّ بن عاشور مات. حتى صديقه أنا، عرفت وصدّقت. وإن يصعبوبة - في نهاية الأمر، ولكن حدث أني لم أيقن. سهوت عن ذلك. راح فكري، فبقي في نفسي ولم يموت.

لم يعرف أحد من أصدقائه في ثلاثة أقطار العالم المشرق والمغرب وما بينهما فرنسا، أنه مات، ما زالوا حتى الساعة يسأل أحدهم الآخر عن عليّ وعن أخباره ومصحته، حتى إذا ما أُجيب بخبر وفاته، صمّ وقال أمتعول هذا؟ ثم مضى غير مصدّق.

كان عليّ خيلاً، مزيجاً أنثرياً، مزاجاً يطغى فيه الروح على الجسد كان، على هزاله، قويّاً، وعلى هزله حادّاً، وعلى صمته بلوغاً لم يعرف عليّ الصحة الوافرة المكتنزة شحماً ولحمًا، بل عرف الصحة الجيدة المتوازنة، فكان دائم الحركة والحيوية والنشاط؛ لذا استطاع أن يتحمّل في سجنه ألم المرض الذي اشتد عليه إذ ذاك وألم القهر معاً. كان هزال جسده من كِبَر النفس لا من سقم الصحة، وهذا من طبيعة الأمور: «نفس كبيرة يتعب مرأها للجسد»: فعلى كبلواته الأربيعين التي لم يزن جسده أكثر منها يوماً في حياته، كان يتمتّع بغدرة على الاحتمال والجهد اللذين لا يقوى عليهما أصحاب الأوزان الثقيلة، فكان وزنه لا يفرق في المشروبات الروحية التي

\* كاتب من لبنان

لبنان في ظل هيمنة المقاومة الفلسطينية.

كتب علي في «السفير» و«النهار» و«الكفاح العربي» و«الهدف» و«المستقبل». وكان يمتاز على المثقفين اليساريين بأنه لم تكن لديه سمة «الرصانة والرزانة» التي تميزهم والتي تجعلهم مضحكين. كان بعض ما «محققاً خلوها». لم تنتقص خلاعة شيتا من مكانته لدى كبار رؤساء الصحف (نبيل خوري، طلال سلمان، ولید الصبيح، عصام محفوظ، الخ...) ولم من احترام معارفه وأصدقائه ومشاعر الإعجاب التي يكنّها له كل الذين عرفوه شعراً وكُتّاباً وصحفيين. على أن ما لم يُنشر ممّا كتبه كان أكثر مما نشر: أذكر مثلاً ذلك الحوار الذي حدثني به صديقي الطيّب ولد العروسي والذي كان قد أراحه مع علي بن عاشور في أحد لقاءاتهم.

لم يرَ الحوار النور أبداً بعد ذلك الودع. ووفاء بالوعد والعهود، تكفل صديقه ولد العروسي بنشره بإمكاناته الخاصة الذي لا يفي إلا بنزير يسير من حق علي علينا نحن أصدقائه الذين لم نفعل شيئاً تقربياً في هذا الصدد لأنه ما زال في نفوسنا إنه لم يمت.

وأذكر أيضاً ذلك الكتاب الذي ضم فيه كل المقالات الجريئة التي كانت ترفض الصحافة نشرها بحجة أنها مقالات تنهّب بعيداً في جرائنها النقدية وصراحاتها: فجميعها تحت عنوان واحد: «لكلمات نقدية» وضعها في عهدة سهيل إدريس ولا يزال أصدقائه ينتظرون صدوره يوماً من دار الأدب، إذ لا يزال إدريس يترقب في نشره (ربما لأن في بعض كلمات هذا النقد لكلمات كان يمكن أن تؤدي بحياة من تسند إليه وتخرجه من دائرة الأدب والصحافة التي يزعم أنه منها).

كان عليّ يلجأ أخيراً إلى حلّ «ثوري» فنهّش كتاباته بنفسه ويبدعه: كذلك البهان الذي كتبه بخط اليد ووزعه (فوتوكوبي) على المارة في شوارع المدايرة الخامسة في باريس حيث يكثر رواد المقاهي من المثقفين والأدباء والصحفيين العرب. كما أذكر الرسائل التي كان يبعث بها من سجنه إلى أصدقائه وكنا نتداولها وننقلها لبعضنا بعضاً.

كان عليّ جسراً بين جماعات المثقفين العرب (الذين يعرفهم ويعرفونه جميعاً) المثقفون منهم بين بيروت وبغداد ودمشق وباريس والجزائر، والثابتون منهم في هذه العواصم: يستحيل أن تذكر علي بن عاشور في بيروت ولا تذكر صديقه عبد الأمير عبد الله وثلاثة محمود المختار ونصريي الحجاج (أخوي) ولهم الطيب الطيب وداود الرز، ولا تذكر حوسبي وخافيير الاسبانيين اللذين كانا عنوان استهتار المقاومة الفلسطينية برأسامها الانساني، ولا تذكر مظهر الزواب وكاتلم عويّد وصفر بوفغر ومحمد وبوشيط ومحمد كبي وأباه وبومحمد. يستحيل مثلاً أن تصوّر علي بن عاشور في الجزائر من غير جماعة «الثلاثي المهيّب»: الطاهرين (الطاهر وطار والطاهر بن عيشة) والبعثي، وفي باريس من دون الطيبين ولد العروسي والصحراري، يستحيل أن تذكر علي بن عاشور بلا عبد القادر الجناني وأجواء ثلثة السورياتية ومجلته «الرغبة الإباحية»

(محمّد عوض، فريد العربي، علي فنجان...).

كان عليّ همزة وصل بين هذه الجماعات، يعرفها جميعاً وتعرفه جميعاً، من غير أن تكون فيما بينها معرفة مباشرة كان رمزاً لهذه الجماعات جميعاً، ولذا لم يمت علي بن عاشور بل تلك حقبة من تاريخ جبلنا، موت ولم ينشر بها أحد رغم عظم الكوارث التي تسببت بها وسببها، فكانها هباءً طار في الهواء. كان عليّ فلذة من تلك الحبة التي ما زالت مع ذلك، مائلة في تاريخنا، تنتظر من يورّع لها ويستخلص عبرها ودروسها بحق وصديق.

بين الأدباء والروائيين العرب كثيرون يحسدون جبرييل جابرنا ماركيث على عالميته القائمة على حدث محلي غفل يبرح في استخراج ما انطوى فيه مطموراً بذرة، شجرة بهجم العالم، تكبر ماركيث لكن لن يصل بنا الأمر إلى حد الاكتفاء بالاستجداء والجري وراء «ماركيثي» العالم عالمي الشهرة. ففي العرب مواهب لا عد لها، ولم يحن بعد أوان استقلالها إلى الكتابة بهـ«الأنجلوفونية» أو «الفرنكوفونية»، ومازال بإمكانها أن تخرج والعربية شجرة بمسوى عالمي من حدث «عادي» إنما ترفد فيه بذرة تلك الشجرة الكونية. علي بن عاشور جات به ثورة الجزائر مطهّماً بالأحلام الكبيرة: تشرعت أبواب العالم أمام العالم العربي، ويات ممكناً حمل نفس عربي يسهم في تقدّم العالم وتطويره وتحويره، جاء من شرق الجزائر إلى العالم العربي والأوروبي فدرس الطب في دمشق وتعلّطه للسياسة والصحافة في بيروت وباريس حيث تعرّض لدعوان تنضج منه رائحة العنصرية عندما أفلت عليه أحدكم كلبه الدورمان فهشم وجهه وكاد يقتله، وهو النجيل الساعد كما قلنا. لكنه شديد الساعد على نحوله كما قلنا أيضاً، فاقنص بن عاشور بنفسه من المعتدي، منتزِعاً حقه بيده، بعد أن يش من قيام العدالة بذلك. سجن بن عاشور ثم طرد من فرنسا. عاد إلى مثلث دمشق - بيروت - تونس، وابتغلت أخباره عليّ وعن عدد من أصدقائه الذين كنا نراه ونلتقي به مراراً في باريس، إلى أن نُمي إليها أن حادثاً وقع له في تونس العاصمة من غير أن يقول لنا من كنا نظن أنهم أصدقائه هناك حقيقة هذا «الحادث»...

مات علي بن عاشور ولم يصدق أحد. نُمي وأثبت نها وفاته من أصدقائه في الجزائر وتونس، حيث لا أعرف لماذا علي بن عاشور ما زال عندي خارج العود والحياة، ربّما لأن ثمة مكاناً أضيق فيه من يخرجون من الحياة ولا أريد لهم أن يكونوا في الموت، لأنّي أريد لنفسيّ أن أكون فيه وأفضّكه على الحياة والموت معاً. مكان التقي فيه وعبد الأمير عبد الله صديقي وصديق صديقي علي بن عاشور، ورشيد صبيّاني، صديقي وصديقه الذي توفي في حادث مأساوي في باريس مؤخراً، ونخلة فريفي صديقنا المشترك كذلك، كما التقي فيه آخرين ربّما كانوا لا يعرفون عليّ وعبد الأمير ونخلة ورشيد لكنهم منهم طينة وجيلة.

لقاء

مع الراحل

## علي بن عاشور

الطيب ولد

فبانظار الوفاء بالوعد كاملاً؛ هنا أجمع نقفاً من فلذات قلم علي المنثورة التي استطلعت جميعها:

(١) البهتان الذي كان وزّعه على بعض المثقفين العرب، يحدّد فيه رؤيته السياسية والفكرية ويردّ على ما كان يُشاع عنه، ما زالت أحفظ به بين أوراق قديمة. ولا ننس أن هذا البهتان كُتب قبل عشرين عاماً، ومع ذلك فلا يزال يحتفظ بنظرة قريبة جداً من الواقع الذي آلت إليه الأمور، ولم يتوقعها إلا قلة قليلة جداً كان علي واحداً بينها.

(٢) الرسالة التي بعث بها إليّ من سجنه تشبه رسائله التي بعث بها إلى أصدقاء آخرين. لكنها تنفرد بدفق هائل من الصراحة.

(٣) الحديث المسجل الذي كان موضوع سيرة طويلة بهننا، جعلت منه موضوعاً لمحاور صحفي لم يعرف طريقه إلى النشر مذ ذاك، لكنّه ظلّ يحتلّ بين أوراقني مكانة مهمة.

(٤) ثمة صديق آخر أود أن أقرنه بهذه السيرة الموجزة، لا لأن روابط الصداقة التي جمعتهما نحن الثلاثة كانت قوية فحسب، بل لأن قوة المعبر بالذات التي جمعتهما كانت أقوى مما أرغب أنا نفسي بفعله:

فمحمد بوشحيط الكاتب والصحفي الجزائري المولود في القل، بولاية سكيكدة بالشرق الجزائري، خرج من الجزائر بعد الاستقلال في بعثة دراسية، ووجد نفسه كعليّ بن عاشور، في قلب الحلم العربي، حيث تعرّف عليه في ليبيا، وتابعاً دراستهما معاً في سوريا، ثم الالتقا من جديد في باريس...

حملناه في قلوبنا وتفرّقنا...

نرى هل توزّعناه إلى هذا الحدّ؟ حتى لم يبقَ منه شيء؟ نجاةً نذكرنا أننا بالفنا في التفرّق وأنه ينبغي لنا الاجتماع لنعبد إلى عليّ وحدته

علينا أن نعيده كاملاً ما أمكن، كما كان قبل أن نشقّه.

ماذا بقي من علي بن عاشور؟ وماذا كان قبل أن ننزّعه؟

كان علي بن عاشور صموثاً: يتبدّى معناه حين يكتب، نصيلاً كالقلم: تظهر قوته حين يحمل، رقيقاً شفافاً كأنه نسفة البحر، بلون الدم.

كان علي بن عاشور صامتاً دائماً: كان ساعماً هادئاً إلا حين يقرّر فعل شيء، فيكون: يفعلُه حقاً، بصمت وثقة، كأفضل ما يكون الفعل.

كان علي بن عاشور كتابةً فحسب: كان كتابةً معظمها بقي خارج الصحافة ودور النشر. كتب على نفسه في أوراقه الخاصة: لم يدخل في دائرة التداول العام، فسلم من النشر الرخيص، وصان نفسه من لوك أسنّة والنقاد.

جمع مقالاته التي رفضتها الصحف في كتاب لم يُنشر حتى الساعة: هل يسبب عنوانه «لكمات نقدية» أم بسبب وجع كلماته الموجعة.

رسائله التي بعثها إلى أصدقائه من مختلف الأماكن، من سجنه الصغير في باريس إلى سجنه الكبير في العالم العربي وفي العالم، حملت أطراف حقيقته الموزّعة هنا وهناك.

ولئن كنت أليت على نفسي العمل على نشر نمسه النقدي،

\* كاتب من الجزائر

فناضلا معا من أجل قضايا تحرّر الشعوب العربية، وفي مقدمتها الشعب الفلسطيني... فكان أن وجد نفسه مبعّداً من عذّة دول عربية. فأقام في لبنان وكتب في صحفه ومجلاته، ثم في مدريد ففي بغداد، ثم ساعده بعض الأصدقاء على الهجاء إلى باريس حيث أقام خمسة أشهر فقط قضاها في الكتابة، ثم ما لبث أن عاد إلى الجزائر بعد جولة في العالم العربي استغرقت ستة عشر عاماً.

توفي محمد بوشحيط بعد علي بن عاشور بثلاثة أسابيع فقط، تاركاً وراءه ثلاثة أطفال وأسرته الفقيرة التي لم يستطع إعالتهم، ومجموعة مقالات في الأدب والسياسة، وكتابه بعنوان: «الكتابة لحظة وعي - مقالات نقدية».

### • مقدمة

ما زال أنكر كيف تزامن الحديث مع علي بن عاشور مع حدث تاريخي مهم، هو وصول اليسار الاشتراكي الفرنسي إلى السلطة. فقد صادف يوم إنهائنا تسجيل هذا الحديث (على عدة مراحل) احتفالات الاستقلال، ابتهاجاً بوصول فرانسوا ميتران إلى رئاسة الجمهورية الفرنسية. مضى أكثر من عشرين سنة على هذا اللقاء جرى فيها ما جرى من أحداث تاريخية، بعضها مهم وبعضها أقل أهمية، كانهيار الاتحاد السوفييتي والاجتياح الإسرائيلي للبنان واندلاع أحداث الجزائر وحرب الخليج واتفاقيات السلام الإسرائيلية الفلسطينية... إلخ.. رافقتها تفجرات في الفكر السياسي والثقافي عموماً، لكن يبقى حديث علي بن عاشور محتفظاً بحيوية فكرية، وتظل لهذا الناقد الأدبي والسياسي على وجه خاص صورة حية.

هذا الحديث مع علي بن عاشور وكتابه «لكلمات نقدية في الأدب والحياة» وحدهما لم ينشرا رغم تقادم عهدهما، وبانتظار صدور كتابه (وهو في عهدة سهل إدريس، صاحب دار الآداب ببيروت) ننشر حديثه الذي يضمّ سورة حياته مختصرة، وكذا موجزاً لأفكاره النقدية والأدبية والسياسية.

رحل علي بن عاشور في منتصف فبراير ١٩٩٦، وعمره ٤٦ سنة، بعد أن قضى حياة مليئة بالترحّل، شريداً بعد أن طردت فرنسا أهله وأسرته من الشرق الجزائري، فعاش بين تونس، حيث كانت نشأته، وليبيا وسوريا حيث درس الطب، ولبنان الذي عمل في صحافته، وفرنسا التي خاض فيها مجالات شتى.

علي بن عاشور كاتب جزائري معروف في المشرق أكثر منه في المغرب العربي. ولد «ذات فجر من آخر أيام العام ١٩٥٠،

في إحدى قرى تونس، حيث كان والده لاجئاً». وهناك أتمّ دراسته الابتدائية ليعود غداً استقلال الجزائر، شأن كل اللاجئين إلى الأرض التي اغتصبها المستعمر الفرنسي. هناك بدأ دراسته الإعدادية في معهد ابن خلدون ببلقور بالجزائر العاصمة، حيث قضى عاماً وبعض أشهر، ليجد نفسه بعد ذلك ضمن البعثة للدراسة التي أرسلتها الجزائر إلى ليبيا عام ١٩٦٤، فأتم بها دراسته الإعدادية والثانوية. وفي عام ١٩٦٩، توجه مع عدد من حملة البكالوريا إلى جامعة دمشق، فانتسب إلى كلية الطب، لكنه رغم اجتيازه المرحلة الصعبة من الدراسة تركها «للرهبان» حسب تعبيره «وازدادت كراهيتي لهذه الكلية» وكل مؤسسة تعليمية أخرى - لأنها كانت تأخذ كلّ وقت الطالب ولا ترك له مجالاً لاكتشاف شيء، حتى نفسه بالذات تبقى غريبة عليه. فتركها غير نادم لأفوص في أعماق الحياة سائراً أغوارها، لاجئاً أحياناً وجاداً في أكثر الأحيان، وغادرت «جامع دمشق» - كما كنا نسمي الجامعة آنذاك عام ١٩٧٤.

في عام ١٩٧١، انتخب سكرتيراً لرابطة طلاب المغرب العربي بدمشق، ثم رئيساً لها حتى العام النقابي ١٩٧٤-١٩٧٥، كما كان سكرتيراً لمجلس المنظمات الطلابية العربية في سوريا، وبعد أربع سنوات من النشاط اليومي المتواصل، سُمّ العمل النقابي الذي أعطاه كل جهده، خدمة لطلاب المغرب العربي، ولاسيما أولئك الذين كان ضيق ذات اليد يحول بينهم وبين إتمام دراستهم. ونفسه له المجال ليجدنا عن تلك السنوات التي قضاها في العمل النقابي الطلابي. بدأ العمل كصحفي في بيروت عام ١٩٧٥ عندما اضطرّ للهرب من سوريا ذات ليلة، ليعمل في مجلة «الهدف» البيروتية، محرراً للشؤون العربية والدولية. كان نادراً ما ينشر فيها مقالاً ثقافياً. في الوقت نفسه كتب في العديد من الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية أثناء حرب الستين في لبنان (١٩٧٥-١٩٧٦)، تلك الحرب التي دمرت الإنسان والبنيان أيضاً، والتي عاشها بكل تفاصيلها. في الفترة نفسها كتب عدداً من الكراسات. عندما أيقن ابن عاشور أن اللقاء في لبنان بات مستحيلاً، شدّ الرحال إلى باريس. ومع صدور مجلة «المستقبل» الأسبوعية في باريس، بدأ عمله مسؤولاً عن القسم الثقافي فيها. وذلك عام ١٩٧٧ لكنه لم يبق في عمله هذا إلا أشهراً قليلة «فسرعان ما شرعت أن أبقي في المجلة تأخذ كلّ وقتي، وتبدل عقلي فاخترت أن أبقي في المجلة كناقذ أدبي فقط... وذلك بدون توقيع وأحياناً باسم مستعار

ونادراً بالاسم الصريح». كل ما كتبه عليّ وتعدّ نشره في «المستقبل» وضعه جانباً، ليجد في نهاية العام ١٩٧٨ أنه بات لديه مادة كتاب، لا سيما أنها تدور حول موضوع: نقد الأوضاع الثقافية السائدة في العالم العربي، وتستحق النشر فوضع لها عنوان «لكلمات نقدية في الأدب والحياة» واتفق مع سهيل إدريس على إصدارها في دار الآداب.

كان هادنا أحياناً وصاحبها أحياناً أخرى.. جادا كل الجد حتى الصراحة حيناً، وساخراً حتى القرف من هذا العالم حيناً آخر في هذا الجو ثم حوارنا.

• من أنت؟

فأجابني بعد قرّة:

«هـ سؤال سهل وصعب في آن معا. ولو وجهته لغيري لأجابك «سؤال غريب مأجويش عليه». لكنني سأحاول الإجابة ببساطة، أنا لا أحب التصنيفات، لكن ما العمل مع عالم تحكمه التصنيفات، تماماً كما يصنف الديكيني سلمه. فأنا مصنف عند هذا التيار أو التجمع أو الحزب الأدبي أو الفكري أو السياسي في غائلة لا يراها غيره. وطالما سمعت التصنيفات أحياناً يقولونها علناً وفي أغلب الأحيان سرا. فإذا اعتمدت على هذه التيارات أو التجمعات أو الأحزاب في أحكامها فإنك ستجد في كل التصنيفات التي ملئت منها كل الصحف والأوراق (لا تضحك) فأنا حسب هؤلاء سلفي، مستقبلي، رومانسي، واقعي، دادي، سوربالي، تحديتي، سلمي، إرهابي، اشتراكي، رأسماني، شوعي، مشاعي، ثوري، رجعي، إباحي، إنساني، نازي، ليبرالي، ماركسي، ذاتي، مجودي... وأخيراً وليس آخراً حالم ومراق أدبي وسياسي... وفعلًا أنا خليط من كل هذا، بل ربما أنا كل هذا، لأن لا أحد من هؤلاء السادة المصنفين تنطبق عليه الصفة التي يدعيها. طبعاً أقصد منهم بالتحديد العرب. وتأكد أن الذي سقراً هذا الكلام، بسيط شفتيه ويقول: ها، إنه انتقائي! نعم ربما كنت انتقائياً لأنكم يا سادة يا كرام «يتصكم الجدل» كما قال ذلك الفيلسوف الألماني. ببساطة أقول لك إنني إنسان يحاول أن يكون متنسجاً مع ذاته في عالم فصامي حتى العظم، وذلك في انتظار أن يتصالح الإنسان مع ذاته ذاتها، أي ذلك اليوم الذي سيكون عيداً، له بداية وليس له نهاية كما يقول الروسي ميشال باكوفين.

• ماذا لو تحدثنا، قليلاً، عن تجربتك الطلابية؟

«هـ سوف أكون مضطراً للاختصار مرة أخرى، حتى لا يتشعب الحديث فلا نجد له نهاية. طبعاً، عند دخولي الجامعة انتسبت

ككل طالب للاتحاد الوطني للطلبة الجزائريين. وأنت تعرف أن نهاية الستينيات وبداية السبعينيات عرفت صراعاً فكرياً عنيفاً اعتمل داخل الجامعة الجزائرية وانعكس صدها على الطلبة الجزائريين في الخارج، خصوصاً القاهرة وباريس وموسكو ودمشق. لقد تمحور الصراع آنذاك بين أعداء التقدم المتخلفين والمتحجرين وأنصار التطور والانفتاح على الفكر الثوري الجديد الذي كان يهب آنذاك على أكثر من منطقة في صفوف الشباب، وبين من يسمّون بـ «المعتربين والمغفرنسين». ولقد كانت مهمة الاتحاد خصوصاً في فرعي القاهرة ودمشق إثبات أن اللغة العربية قادرة بدورها على استيعاب العصر، ولا أخفي عنك أن هذه المهمة كانت على جانب كبير من الصعوبة. فالمسؤولون المباشرون على الطلاب في سفارات الجزائر بالمشرق كانوا مع الأسف من دعاة التحجر. في أول عام جامعي لي تقدمت في انتخابات هيئة الفرع في دمشق فما كان من أنصار التحجر إلا النضال لإسقاطي، وسلطت فعلاً، غير أن الوضع داخل رابطة طلاب المغرب العربي كان يختلف كثيراً، فاستطاع التقدميون في نفس العام السيطرة على قيادتها والنزول بها إلى مستوى المنظمة النقابية المناهضة بشكل فعلي وفعل، فاستردت دورها الريادي في الجامعات السورية الذي افتقدته باستقلال الجزائر عام ١٩٦٢. فقد استطاعت أن تصبح المنظمة الطلابية الأكثر بروزاً في السنوات السبعينية الأربع الأولى، حتى أن منظمات المقاومة الفلسطينية في سوريا كانت تدعوها لاجتماعاتها للمشاركة بمختلف أنشطتها، وفعلًا كان لنا صوت كصوت فتح أو الجبهة الشعبية... إلخ. طبعاً، كل ذلك أدى إلى مضايقات عديدة من قبل السلطة لم أتملها في النهاية واضطرت لترك دمشق ومغادرة جامعتها. لكن الحنين دعاني بعد عام إلى العودة إلى دمشق لأجد الشرطة تبحث عني قصد اعتقالني مع ثمانية طلاب آخرين بأمر - مع الأسف - من سفير الجزائر في دمشق الذي أقتنح السلطات في الجزائر، وبالفعل هذا ما ثبت بعد ذلك. وهكذا اضطرت أنا والزميل محمد بوشحيب إلى الاختفاء عدة أيام في دمشق ثم الفرار ذات ليلة إلى لبنان. وكانت نقطة النهاية والقطيعة مع تجريتي النقابية التي دامت أكثر من خمس سنوات وهي على سلبياتها الكثيرة مهمة في تكوين الإنسان. وفي بيروت وجدنا أن غالبية قيادة المقاومة الفلسطينية والأحزاب اللبنانية قد قامت باتصالات على أعلى المستويات لإطلاق سراحنا.

• كيف استقبلت عندما وصلت إلى بيروت ؟

• طبعاً، كان لي العديد من الأصدقاء اللبنانيين والفلسطينيين والعرب الآخرين المقيمين في بيروت، وأغلبهم من المغضوب عليهم في بقية العواصم العربية، فكان لا بد للمتشردين من تضامن؛ فوجدت كل المساعدة المادية والمعنوية من طرفهم، وربما كانت أحلى أيام حياتي هي تلك التي قضيتها رغم الحرب والدمار الذي سحق البلاد والعباد سنتي ١٩٧٥-١٩٧٦.

• كيف نرى الحرب اللبنانية وإلى أي مدى أثرت عليك؟

• إنها حرب شائكة ومعقدة فعلاً. ولن تستطيع الكلمات أو السطور مهما طالت أن تحلل الأسباب العميقة التي أدت إلى إشعال فتيلها واستمرارها من سنة ١٩٧٥ حتى الآن. إنها شيء من الحرب الأهلية وشيء من الحرب الطائفية. إنها تعبر عن شيء من الصراع الاجتماعي وشيء من الصراع الديني. هي حرب الفقراء اللبنانيين على بورجوازياتهم المركنتيلية، وحرب أغلبية الشيعة أو المسلمين الذين يشكلون مواد المجتمع اللبناني على الموارنة أو المسيحيين الذين يشكلون الفئات الميسورة من المجتمع. إنها حرب الصهاينة على الفلسطينيين، أو بالأحرى حرب الفلسطينيين على عملاء الصهاينة في لبنان، وبالنهاية إنها حرب كل العرب المتسلطين على الفقراء واللاجئين اللبنانيين والفلسطينيين، وربما أبعد من ذلك حرب الطبقات العربية السائدة على الطبقات العربية المسودة: حرب الاستجداء العربي على الديموقراطية الليبرالية التي أرعجت طويلاً سادة العالم العربي. هذه هي باختصار الحرب اللبنانية. إنها تعبير عن جوع مزمن في عيون أطفال المخيمات الفلسطينية وحزام البؤس اللبناني الذي يطوق العاصمة بيروت. كما أنها أيضاً تعبير عن رعب مزمن في عيون أطفال الموارنة من الغرق في بحر إسلامي.

وطبيعة الحال فإن كل إنسان مهما كانت غلظة قلبه لا بد أن يتأثر نفسياً في جو من هذا النوع خاصة إذا طغت فيه الدماء على الدموع ولم يذهب ضحيته إلا الأطفال أو الشباب الفقراء الطيبون من الطرفين. إنهم مخدوعون يقتلون مخدوعين؛ إنهم شباب ثوري أو بروتوني في خدمة قضايا غير ثورية في غالب الأحيان؛ لذلك لا بد أن يتناكب نوع من الحزن العميق الذي إن طال تحول بالتأكيد إلى كآبة أبدية قد تضطرك إلى الانزواء أو العزلة القاتلة للنفس والروح. ولهذا فضلت بعد أن سمعت مشاهدة حمامات الدم، ترك بيروت مع ألم وغصة في النفس.

فبيروت كانت العاصمة العربية الوحيدة التي ما زالت تحتفظ برعشة حياة تستحق أن تعاش.

ويكفي القول أيضاً أن لمست كل نتائج الحرب اللبنانية سيئات، فهناك بعض المحاسن وبعض الإيجابيات ثورياً، مثل تجارب التفسير الذاتي التي حصلت في هذه المنطقة أو تلك من لبنان عبر اللجان الثورية التي انبثقت عفواً في الأحياء والشوارع وبعض القرى والأرياف؛ خصوصاً في الجنوب اللبناني الفقير قبل أن تجهز عليه إسرائيل باحتلالها إيّاه لمدة أيام عام ١٩٨٧ وتشريد أهله نحو صيدا وبيروت. كما أن هناك على المستوى الأدبي والفكري إبداعات شابة تفتقت بتأثير هذه الحرب، وأن هناك مئات بل الآلاف من الشباب الذين زالت عن عيونهم غشاوة الأوهام، خصوصاً أوهام الأحزاب البهروقراتية.

• كيف تعدد نفسك إبداعياً، تركت الطب لتنتقل إلى الصحافة، وكنت في السياسة ثم في الأدب، فكان لمفالاتك صدى ملموس، فهل أنت كاتب أم ناقد أم...؟

• أعتقد أن التخصص قد ولد مع سيادة النمط البورجوازي في الاقتصاد، فينجاح الثورة الفرنسية الكبرى انتهى عصر الموسوعيين إلا أن مافوري القرن الثامن عشر الفرنسي طبعاً انتهى إذن عصر الأنسكلوبيديا ليحل محله عصر التخصص. فكما فصلت البورجوازية العامل عن نتاجه، فصلت الإنسان عن نفسه ذاتها، وغدا الإنسان فصامياً في كل مكان. ولم تكن الرأسمالية المجرمة بهذا الفعل الشنيع بل راحت تفصل هذا المنتج المادي أو الفكري إلى عدة أصناف. فكما تنوعت أصناف المطبوعات، تنوع الإنتاج الأدبي والفكري. إذا غدوت إلى التاريخ العربي خصوصاً في العصرين العباسي والأندلسي فإنك ستجد أننا قد مررنا بمرحلة الموسوعيين الكبار: كنت تجدهم وهم يكتبون الطب أو الكيمياء يتكلمون شعراً وحكمة وفلسفة في ذات الوقت. إذن، فمشروع الإنسانية الثوري -إن كان ثورياً حقاً- هو مصالحة الإنسان مع نتاجه ومع نفسه وإعادة مشمولته وكلتيه كما كانت. لكن في ظروف مادية وعلمية أخرى. من هنا أعتقد أن على الإنسان الثوري، الفنان، المبدع، الناقد وهي كلها، باعتقادي، مترادفات لكلمة واحدة، التحريض منذ اليوم على ظهور هذه الشمولية وتعويد الناس على النظر للحياة بمنظور شمولي وكامل أيضاً. لذا أعتقد أنني إذا كنت ناقدًا فساكنون شمولي النقد، أي أكون ناقدًا في الأدب كما في السياسة والحياة. من هنا لا فرق بين كتاباتي السياسية والأدبية، فأنا أعتبرها

كلها نقدا لهذه الحياة الممتة والمميتة.

أريد أن أعود معك هنا قليلا إلى الوراء، فعندما فتحت عيناى في نهاية الستينيات، كانت منطقة الشرق العربي بل العالم العربي بأسره تعيش مرحلة من النهوض الثوري لم تشهدا منذ قرون. وقد وجد هذا النهوض الثوري تعبيره في صعود حركة المقاومة الفلسطينية التي لم تكن مشروعا لتحرير الأرض الفلسطينية فحسب، بل مشروعا تاريخيا لتحرير الإنسان على امتداد العالم العربي. وقد كان من الممكن أن تكون الثورة الفلسطينية مع ثورة ثورات أخرى فتتلاقى لتحقيقا لثورة عربية الإطار وأمية المضمون. لكن ظروفنا عديدة تحالفت ضد هذا المشروع الذي لم يكن قد اشتدَّ عوده لبقربه في المهدي فكانت الضربة الكبرى في سبتمبر ١٩٧٠ في عمان. وبهذه الضربة سقط أمه ويدانا كجول للهمزة الكبرى نبحت عن بدائل أخرى. لذا فكل نقد للأدب أو السياسة أو الحياة بشكل عام هو جزء من المساهمة في البحث عن هذه البدائل. [هنا أعتقد أنني قد أجهت عن سؤالك]

• هناك من يقول ان علي بن عاشور ليس لديه أدب، أي ليس لديه إنتاج فعلي، فما رأيك؟

• أحب أن أؤكد لك في هذا الحديث أنني لست أدبيا، لأنني لا أعتبر ذلك شرفا. لأن الأدب خاصة عندنا - ومع الأسف - لا يخرج عن كونه تقريرا تافها لهذا الحاكم أو ذاك، لهذا المتسلط أو ذلك المتعجب. إنه في أحسن الأحوال «مداينة» للأنظمة الحاكمة لا مهادنة لها فقط، وهو ليس نقدا لها. وأعني بالنقد هنا امتشاق سياط الكلمات التي لا ترحم في وجه استبداد السلطة المطلقة في كل مكان من عالم اليوم من موسكو إلى واشنطن مروراً بيهكن وكل ديار للعالم القديم. إنه النقد الذي لا يلين لاستبداد الرأسمالية والبيروقراطية في الشرق والرأسمالية الخاصة في الغرب، لاستبداد السلطة اللاعنفية في الجنوب والسلطة المادية الغبية في الشمال. إذن، باختصار لست أدبيا بل أحاول أن أكون ناقداً للأدب والسياسة والحياة بشكل عام. لدي كتاب جاهز للطبع منذ سنة ١٩٧٨، ورغم اتفاقى مع إحدى دور النشر في بيروت على طبعه ورغم أنني قبضت بعض الليرات من مردوده مسبقاً فإنني -كتابةً بالبعض- لست متسرعاً لإصداره، وأصدره ساعة يطيب لي المزاج. ولقد سميت هذا الكتاب «لكسات في الأدب والحياة» وهو عبارة عن عدة دراسات نقدية في الرواية، والقصة، والشعر والمسرح شرقاً وغرباً، عند العرب وعند الغرب، مع مجموعة من الحوارات مع بعض

الذين أثروا في حياتنا الفكرية العربية.

• هل كتابك محاكمة. ولو موجزة لمسيرة الأدب العربي الحديث؟

• قبل الخوض في هذا في الموضوع الهام والشائك، أجد أن من الواجب علي أن أؤكد لك أنني من رأي تريستان تزارا (مؤسس الحركة الدادائية بعد الحرب العالمية الأولى) ورفاقه فيما بعد في الحركة السوربالية، القائل «إن الثقافة قد ماتت بعد أن اتحدت بالإعلام والسلطة في كل مكان ونضبت معين التجديد فيها ولم يعد هناك من مبرر للإبداع سوى التحريض اللومى المباشر لإلغاء الثقافة، أي بتعميمها فعلا معيشا في الشوارع كما في الحياة، وهذا ما أكدته لهنين الثوري وحرخت عليه روزا لكسمبورج. لا بل إن الآباء الحقيقيين للدادائية وابتنتها الشرعية السوربالية وأعني بهم رامبو، لوتريامون Laureamont، والماركيز دو صاد قد نعتوا الثقافة قبل هؤلاء، فقد فضل رامبو كتابة الشعر بجسده على كتابة الشعر بقلبه فغادر ملكة الشعر وهو بعد طفل (٢٣ سنة) إلى مجاهل أفريقيا واليمن، تاجر سلاح وهي فعلة كما ترى لم يفظها أحد من شعراء اليوم الثرثارين الذين لا يجرؤون على ترك هذه المملكة حتى عندما يحسن بقناعاتهم الشخصية أنهم انتهوا شعريا. واكتفى لوتريامون العظيم مثلا بديوان واحد هو «أناشيد المالدور» Les chants de Maldoror كما رضى الماركيز دو صاد أن يدفع من حياته العارمة إحدى وثلاثين سنة سجنا في إحدى المصحات العقلية ثمنا لهرتة. فقد رفض هذا الشهم توكيل أي فرد بورجوازي بتسيير إقطاعاته الطائلة وخاض نضالا مريرا ضد اضطهاد عائلته «التي لوث شرفها» وضد العجوز الشمطاء التي كانت تدبر مصحته العقلية... ونجد كل ذلك في رسائله المنشورة مؤخرًا بالفرنسية.

إذن، أنا من رأي هؤلاء، ومع ذلك فلا بأس إذا أردت مني محاكمة ديموقراطية سريعة لمسيرة الأدب العربي الحديث منذ بداية القرن التاسع عشر. مع الإشارة إلى أن تاريخنا - مع الأسف - لم يعرف مثل هذه المحاكمة. فمن خلال تاريخنا الحديث نكاد لا نجد عربيا واحدا يقدم لنا فكر الآخر كما هو، دون إضافة أو تزوير. لذلك، ستكون هذه المحاكمة مهما أطلت عليك، ناقصة لأنها ليست مهمة شخص واحد بل هي مهمة جيل بكامله إذا أردنا أن ندخل، نحن العرب، التاريخ من أبوابه الواسعة لنسهم في عملية التغيير وبلورة الصيغ المطروحة منذ اليوم على جدول الإنسانية المتألمة في كل

مكان، والتي بدأت تستعد لتقول كلمة الفصل. ولعل أبرز من عبر عن وضع البورجوازية العربية هذا هو الشيخ حسن العطار في بداية القرن التاسع عشر مع حملة نابليون على مصر. فبعد أن نجده يدعو تجار القاهرة إلى عرك عيونهم بعد السبات العميق وإلى الأخذ بفكر البورجوازية الأوروبية واللاحق بها صنعاء، نجده يعود ويستغفر ربه ثلاثاً في كتابه الشهير «مقاومة الأديب الرئيس الشيخ حسن العطار في الفرنسيين» كما أن تلميذه رفاعة رافع الطهطاوي لا يثذ عن هذه القاعدة فهو يدعو البورجوازية العربية في كتابه «تخليص الإبريز في تاريخ باريز» إلى الأخذ بمظاهر الحضارة الغربية وترك فكرها الملحد، لأنه على حد قوله «يفسد عقول الشباب ويجعلهم يفقدون دينهم» العزيز على قلبه. وهذا أيضاً ما سجدناه فيما بعد في كتابات علي مبارك، وعند الموليحي في كتابه «حديث عيسى بن هشام» الذي يصف فيه سلع البورجوازية الغربية بأنها محاسن وفكرها الراديكالي مساوئ. وكما التقى مثقفو البورجوازية العربية اليمينيون بالثورة الفرنسية كاستعمار ثم كامبريالية منحلة، التقى يسار المثقفين العرب بالماركسية كستالينية أي كثورة مضادة. فهذا فرح أنطون يقول في كتابه «الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث»: «يجب اتباع مسلك ستالين في الأخذ بيد العمال المظلومين» فبالها من ثورة حمراء! وكذلك سار على دربه شيلي شميل وسلامة موسى. لكن لا بد من الإشارة إلى أن المثقفين العرب المسيحيين، وبخاصة الشاميين، كانوا أكثر جرأة من رفاقهم المسلمين بالنسبة لقضية فصل الدين عن الدولة وكذلك بحكم وضعهم كأقليات دينية في بحر من المسلمين. لذلك كثيراً ما نجدهم يدافعون عن فكرة القومية العربية. وبعد ثورة ١٩١٩ في مصر والتي كانت قيادتها وفدية إصلاحية وقاعدتها عمالية فلاحية، انضم جيل جديد من المثقفين المسلمين إلى رفاقهم المسيحيين في الدعوة لفصل الدين عن الدولة، وبذلك غدت هذه الدعوة جماهيرية حقاً. فقد نهض مثلاً الدكتور محمود عزمي للدعوة إلى تحديث القوانين بما فيها القوانين الشرعية، بل راح إلى أبعد من ذلك في الدعوة إلى توحيد هذه القوانين بين المسلمين والمسيحيين خاصة في مواضيع الإرث والزواج. وهي تقريبا نفس الأفكار التي تبناها الطاهر الحداد في تونس عام ١٩٣٢ في كتابه «امراتنا والشرعية». هذه الأفكار لم تستطع البورجوازية التونسية -وهي أكثر البورجوازيات العربية جرأة في هذا الموضوع- تحقيقها

عندما سيطرت على السلطة عام ١٩٥٧. بالإضافة إلى كتابات الدكتور محمود عزمي في جريدتي «الأهرام» و«الاستقلال» واسمعتي الانتشار آنذاك، فقد تصدى الدكتور طه حسين للدفاع عن نظرية العقل وطرد الفكر الغيبي من العقول العربية وذلك في كتابه الرائد الهام «في الشعر الجاهلي». وسار على نحوه الشيخ علي عبد الرازق في كتابه «الاسلام وأصول الحكم: بحث في الخلافة والحكومة في الاسلام»، ولطفي السيد، لكننا، مع الأسف، نجد أن كل هؤلاء قد تابوا إلى رشدهم في آخر أيام حياتهم وندموا على ما ارتكبوه في شبابهم من خطايا.

وربما وجدنا في دعوة الرئيس (محمد أنور السادات!) إلى العودة إلى أخلاق القرية صدق تعبير عن ارتباك المثقفين العرب. فإذا أردنا الرجوع إلى إنتاجاتهم فإننا سجد حينهم الأيدي للعودة إلى القرية وسر الشرق وفكره الغيبي. هذا ما نجده في «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم وفي «تقديبل أم هاشم» لهيحي حقي، حيث نرى أن طالب الطب المصري الذي درس في أوروبا لم يجد في العلم شفاء للأمراض وإنما وجد ذلك في سحر وشعوذة الشرق. كما أن بطل «موسم الهجرة إلى الشمال» لصاحبها الطيب صالح يحسن لأخلاق قريته في السودان أمام عجزه عن إيجاد البديل الثوري لأخلاق العرب. ولا أطيل، فكل المثقفين العرب تصالحوا بعد مغفوات الشباب مع بورجوازياتهم وفكرها المختلف. لكن مع ذلك لا يجب أن نحكمهم أكثر من طاعتهم، وبالأحرى لا ينبغي أن نظلمهم، فكثير منهم رغم توبته، قدم لنا الكثير نسيما، فله حسين فتح عقولنا على العقل والمنطق الغربيين وفتح نوافذ فكرنا على مذاهب النقد الغربي الحديث. وتوفيق الحكيم عرفنا بالمسرح اليوناني والروماني القديم وحلل لنا تاريخ الأسطورة في الشرق والغرب على حد سواء. كما أن نجيب محفوظ أدخل إلى ثقافتنا فن الرواية البورجوازي الحديث، رواية زولا وبلازاك الفرنسيين. كذلك قدم لنا الدكتور لويس عوض كل المدارس الفكرية الأوروبية الحديثة خصوصاً عبر كتب دار الهلال الشهري، ومثله عرفنا الدكتور حسين فوزي على مدارس الموسيقى الغربية الحديثة وروادها. كما أن الدكتور يوسف إدريس أرسل لنا قواعد الفن القصصي، وعلى هذا المنوال قدم لنا عبد الرحمن الشرقاوي وعبد الرحمن منيف في الرواية وزيكري تامر وغالب هلسا في القصة وعصام محفوظ وعز الدين المدني في الكتابة المسرحية، ويذكر شاكر السياب وأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش ومحمد الماغوط في



الشعر. ولا ننس ما قدمه شعراء الأدب المهجري عمالقة القصة الرومانسية أمثال إيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران ومثلهما رواد مدرسة أبولو في مصر وأبو القاسم الشابي في تونس. طبعاً، أذكر لك هؤلاء عفو الخاطر ودون ترتيب لأن هناك، ولا شك، غيرهم ممن ساهموا مساهمة كبيرة في مسيرة الثقافة العربية الحديثة.

• لقد نسيت الأدب العربي الشبابي، خصوصاً في العقد الأخير؟  
 • لا شك أن جيلاً جديداً من الأدباء الشباب على امتداد العالم العربي، وعلى هذا الجيل تقع برأيي مهمات جديدة هي غير تلك التي اضطلع بها سابقوهم. على أدبهم أن يكون تحريياً بكل ما في هذه الكلمة من معنى، وباعتقادي أن معظم هؤلاء لا تهتم في وجوههم صفحات الصحف الرسمية وغير الرسمية، المقيمة منها والمهاجرة. فكل هذه الصحف معادية في الصميم لكل تفكير بشري محرر ومحرر فعلاً، فجميعها أبواق للنظام السائد. وأعرف العديد من المبدعين الشباب العربي في بيروت مثلاً تسألهم: كل دار نشر- يبدون أبوابها، طلباً لنشر إنتاجاتهم عن الدول العربية التي تمنح فيها أسماؤهم من التداول. لذلك كثرت في السنوات الأخيرة منشورات «سامعات» أي (أنشر ما تكتبه ورز كتاباتك بهدك) ولا أقصد هنا المنشورات السياسية البغيضة، بل منشورات أدب الإبداع والتفرد. إن كما ترى، فإن هؤلاء سواء من كان منهم مهاجراً أو مقيماً هو ممنوع بالضرورة من النشر في جميع البلدان العربية، فالنظام العربي يمنع كل نقد حقيقي لأنه خطر على وجوده ذاته. وإذا ما صادف أن سمح ببعض النشر فإنه يحسب لذلك ألف حساب ويكون قد أطمأن مسبقاً لإمكانية احتواء الأدب النقدي مستقبلاً.

• ما رأيك لو انتقلنا قليلاً إلى الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، فهناك من يتهم هذا الأدب ببعده عن معاشية مشاكل الإنسان في المجتمع الجزائري؟

• أعترف أن هناك شيئاً من الصحة في هذا الرأي، لكن من الخطأ التعميم. وكما أسلفت فإنني لا أريد أن أظلم أحداً. فمن ناحية لغة هذا الأدب نجد أن هناك انفصلاً بين الأديب ولغة مجتمعه، وهذا باعتقادي ليس ذنب الأديب بل نتيجة ظروف تاريخية أرغمت المثقف الجزائري على أن يكون فرنسي اللسان. ولا حاجة للإطالة في شرح هذه الظروف نكلنا يعرف ما فعل قرن وثيف من الاستعمار لقطع لسان شعب بأكمله، إذن لا عتب على كتابنا أن كتبوا بالفرنسية، بل

العتب الوحيد هو تجاهل بعضهم، أي ذلك العداء الدفين الذي انفرس في لاوعيهم للغة العربية، وهو اعتقاد بعضهم بعجز اللغة العربية عن الإبداع كتابة. وأعتقد أن عدم تعلم الأصمياء منهم اللغة العربية بعد الاستقلال هو الجريمة بعينها. لذلك يدخل في باب التنخيلة (الكسل). فإذا نظرنا إلى أوضاع مجتمعات عانت نفس معاناة المجتمع الجزائري لغوياً، نجد أن مثقفي هذه المجتمعات تجاوزوا هذه العقدة، فالمثقفون الفيتناميون مثلاً «فتنصوا» أنفسهم خلال عام واحد بالرغم من أن اللغة الفيتنامية تشبه إلى حد كبير الهيروغليفة، ففي ظرف سنة غدت الفيتنامية لغة العلم والحياة في فيتنام. وكذلك فعل الإسرائيليون بعد قيام الدولة الصهيونية في فلسطين، ففي ظرف عامين «عبروا» كل مظاهر العلم والحياة مع العلم أن اللغة العبرية لم يكتب بها من قبل ذلك التاريخ سوى «الكتاب المقدس» وبعض الأساطير اليهودية. كما أننا نجد الأدباء في إسرائيل قد أصبحوا منذ عام ١٩٥٠ يكتبون إنتاجهم باللغة العربية بعد أن تعلموها في إسرائيل وهجروا الكتابة بلغات المجتمعات التي قدموا منها. طبعاً، شخصياً لا أطلب من كتابنا بالفرنسية أن يكتبوا بالعربية فهم أحرار، بل كل ما أطلبه هو أن يقرأوا باللغة العربية، لأنهم بدونها لن يتعرفوا على مسيرة الفكر أو الصراع الاجتماعي الذي عصف بالعالم العربي خلال القرنين الماضي والحالي، وبذلك أعتمد أنهم لا يستطيعون أن يساهموا في مسيرة الإنسان الجزائري نحو قضية التغيير التي لن تكون بحكم التاريخ سوى عربية الإطراب بطبيعة الحال لقد أعطى كتابنا باللغة الفرنسية ما كان مطلوباً منهم تاريخياً، فكتاب مثل مولود فرعون ومالك حداد ومحمد ديب وكاتب ياسين وغيرهم أعطوا للإبداع الإنساني الكثير أعطوا كل ما كان مطلوباً منهم للقضية الوطنية، لقد استطاعوا أن يعكسوا قضايا مجتمعهم وطموحاته لقراء اللغة الفرنسية في العالم. وقد ساهمت ترجمات بعض إنتاجهم للغات أخرى في إسماع صوت المجتمع الجزائري كقضية مجتمعات العالم. كما تجدر الإشارة إلى أن هذا المضمون الوطني لبعض إنتاجهم لم يمنع التفرد الإبداعي الإنساني عند بعضهم، وأذكر بشكل خاص كاتب ياسين الذي دخل برأبي تاريخ الأدب الإبداعي العالمي من باب الواسع. فقط ملاحظتي حول هذا الفنان المبدع عقده من اللغة العربية التي لم يستطع - مع الأسف - التخلص منها.

• ما رأيك في الأدب المكتوب باللغة العربية في الجزائر ؟

هنا بيت القصيد، فتاريخها نجد أن الذين اضطلعوا بالتعريب في الجزائر سواء على صعيد الكتابة أو الحياة هم من دعاة السلفية والماضي والتحجر. فبدايات هذا الإنتاج في الثلاثينيات غالباً ما كانت تنتمي إلى عصور الانحطاط العربي ولا تنتمي إلى ما وصل إليه تطور الفكر واللغة في المشرق العربي. نجد فقط شيئاً من هذا التفتح عند رضا حوجو الذي اطلع مبكراً على إلتياجات طه حسين وتوفيق الحكيم بشكل خاص، لذلك نجد عنده نغمة من التجديد. أما الآخرون فكلهم تقريباً داروا حول موضوعات عفا عليها الزمن وبلغت لها طعم القديس وعلمس الضغب، وخطاطيون الجماهير بلغة قديمة مستوردة من ترسانة ماضينا التعميس. من هنا في اعتقادي جاء الالتباس الذي تكون عند بعض مثقفي اللغة الفرنسية حول اللغة العربية. ومع الأسف فإن هؤلاء هم الذين تصدوا لقضية التعريب بعد الاستقلال. لذلك يجب التصدي لمثل هؤلاء من قبل الجيل الجديد الذي استعاد لسانه لكن بمضمون جديد كل الجدة هذه المرة.

• ما رأيك في الطاهر وطار في هذا المجال؟

• بدون شك الطاهر وطار يختلف عن أولئك السلفيين الذين تحدثنا عنهم. لقد بدأ عندما كان شاباً بدايات جيدة نسبياً، فقد كتب بعض القصص التي تقف نداً لقصص بعض الكتاب في المشرق العربي. وكانت لديه في كتاباته الجملة البسيطة المعبرة والفنية، لكنه عندما بدأ يكتب الرواية نجد أنه فشل فشلاً ذريعاً. وكما قلت لك سابقاً إن الرواية ليست مزحة أو قراراً شخصياً يتخذه هذا أو ذاك من الكتاب. الرواية مرتبطة بحقبة تاريخية تمر بها هذه الأمة أو تلك، مثلاً، في مصر لم تظهر الرواية إلا عندما كان هناك صعود تاريخي للبرجوازية المصرية، أي عندما كانت تصارع من أجل تحقيق ذاتها وتحقيق استقلالها عن البرجوازيات المستعمرة. طبعاً، لا أقول إن الرواية مرتبطة ارتباطاً أوتوماتيكياً بصعود البرجوازية، لكن أريد أن أؤكد أن الرواية ارتبطت دائماً في الغرب كما في الشرق باحتدام الصراع الاجتماعي الذي يفضي إلى سيادة البرجوازية الثورية على مسرح التاريخ أو انهيارها وتراجعها إلى المحافظة الفكرية والدينية. وبما أن تاريخنا العربي لم يعرف صراعاً اجتماعياً وصل إلى لحظة الفصل، أي أننا لم نعرف ذلك الفرز الطبقي الذي عرفه الغرب، فإننا نجد الرواية كنوع أدبي تكاد تكون غائبة. وباختصار فقد قرأت كل ما كتب ونشر وطار فلم أجد سوى التكرار. فباعتقادي أنه اعتز بنفسه، وبالتالي أصبح

يرى في الكتابة مهنة ويعتقد أنه من الضروري أن يطل على القراء ولا يهجم إن كان العمل الذي يقدمه سيئاً أو جيداً، طالما أصبح معروفاً في السوق. وهذه قمة العقلية التجارية في رأيي؛ فالكتاب الجيد أو المبدع يحتقر السوق أصلاً ويسمو عليها. المهم أن روايات وطار نوع من الخطاب السياسي والأيديولوجي المصطنع والمثرو في غالب الأحيان. لقد قرأت روايته الأخيرة «الحوادث والقصر» فوجدتها فعلاً كما قال عنها أحد النقاد قريبة من المقال السياسي وأحداثها مشقة وغير قادرة على التماسك الداخلي. وهي كرواياته الأخرى لا تختلف عن روايات موزيني «نوفوستي». كل ما يضيفه إليها هو أن الحاكم كان بريئاً وأن الشر ليس منه بل من حاشيته السنية. كان الحاكم ليس مسؤولاً عن اختصار حاشيته، وهي على أية حال يلوك أسطورة ظلت منذ لويس الرابع عشر تشجعها المباريات بين الخوغاء لثبوتة الملك الحنون على رعاياه وترجيح غضب المظلومين إلى خدمه وحشمه. وبالتالي فإن الملك عندما يرى الغضب الشعبي أخذاً في الغليان يتناول خروفاً أجرب من حاشيته ليقدّمه «كيش فداء» كما فعل اليهود في تاريخهم الأسطوري ليهتمل سيده أطفاه وخطاياهم بحق عياده. أما اللغة التي يستعملها وطار في هذه الرواية فهي باردة ومبعدة ومتخلفة حتى عن كتاباته السابقة وهذا طبعاً، ناتج عن تكرار النفس. أريد أن أضيف أن كل أعمال وطار منهوبة من رواية كتاب مغربيين سوفيين، يأخذ فكرتها وحتى تسلسل أحداثها ويعدّد صياغتها ويغير أزمته وأمكنة وأسماء أبطالها ليقدمها فيما بعد على أنها من بنات أفكاره لتبّاع وتشتري في الأسواق.

• هل لك دليل أكاديمي أو علمي على ما تقول؟

• لقد تكلمت عن هذا في كراس خاص أصدرته في العام الماضي عن طاهر وطار وأشياء أخرى وأريد أن أؤكد لك هنا أنني لست بصدد دراسة أكاديمية لكي أثبت لك نهج رواياته من أعمال السوفيين المغربيين. فتلك مهمة من يريدون العمل الأكاديمي وهي مهمة سهلة بالنسبة لهم، فحسبهم أن يعودوا إلى ترجمات دار «التقدم» الروسية. بالنسبة إلي كنت مجبراً على قراءة كتابات وطار باعتباري جزائرياً، وغالباً ما أسأل عن الكتابات الجزائرية من قبل المثقفين والمشاركة. وهي مهمة شاقة للنفس كما ترى لأنه من العبث رصد كل إسهال كتابي يُصاب به هذا أو ذاك من أشباه الكتاب شبه الأميين.

• في الكراسة التي ذكرتها عنهم الطاهر وطار بالبربرية. فما رأيك بالمناسبة بموضوع البربرية الذي يحاول البعض طرحه الآن في بلادنا؟

• أول هذا أن أشدد على أنني لم أتهم وطار بالبربرية، فعقليته البربرية معلومة لدى كل عارفه، وكذلك عداؤه للقضية العربية والمقاومة الفلسطينية على وجه الخصوص، وقد تحدثت عن ذلك في كراسي لكل من يريد الإطلاع، لا بل لقد أتهمني لدى بعض الأدباء الشباب الجزائريين بأنني «عمل لمنظمات أجنبية»، وهو يقصد طبعاً، المنظمات الفلسطينية. وهذا أريد أن يطمئن قلبه فأقول له: نعم أنا عميل لعن هذه المنظمات إن كان التعاطف مع الشعب الفلسطيني يعتبر بظهور عمالة؛ فإنها موضوع البربرية موضوع شاك أي سهل وصعب في نفس الوقت، أو بالأحرى كان موضوعاً سهلاً، ومع الأيام أخذ يفقد صعباً. لكن باستخدام العقل والحكمة يمكن حل الموضوع بسهولة. هناك فئة من الناس استغلت ظروفاً معينة لخطاب بلغتها لاستعمالها في أفرانها وأحزانها. مبدئياً هذه المطالبة في محلها والتصدّي لها في اعتقادي جريمة لأن ذلك يعقد الموضوع ويشعبه ويجعل المطالبين به ضحايا وبالتالي تتخذ قضيتهم. برأيي لا بد من إتاحة الفرصة لكل فئة من الناس لمعبّروا باللغة التي استعمالها أبائهم وأجدادهم في الراديو وفي التلفزيون والحفلات الفنية، وحتى أن يكتبوها إن استطاعوا. المشكلة الحقيقية برأيي في الجزائر هي مشكلة الصراع بين العربية والفرنسية وليست بين العربية والبربرية. ودعاة البقاء على اللغة الفرنسية استغلوا موضوع الحرمان الذي يلاقوه مواطنونا بالنسبة للتعبير لكي يخرّبوا محاولات التعريب التي سارت في الجزائر بخطى متعثرة وطريقة تخلو من التخطيط العلمي. فإذا، المشكلة هي في تعميم التعريب في جميع مراحل وفروع التعليم وكذلك في جميع محاولات التسيير والإدارة اليومية لتصبح الفرنسية فيما بعد مجرد لغة أجنبية ضرورية لحياة الإنسان المتعلم والمتقف مثلها مثل كل اللغات الأجنبية الأخرى الضرورية في هذا العصر المتطور بسرعة، والسمائر نحو وحدة البشر. اللغة البربرية لغة ميتة كما نعرف جميعاً، وهي بالنسبة للحياة اليومية عاجزة عن التعبير عن كل شيء، فهي تستعير على الأقل ٤٠ في المائة من العربية، وإلى ما غير ذلك من مجالات الحياة؟ فما بالك بالنسبة للحياة العلمية والسياسية والاقتصادية، فنعتما تصبح اللغة العربية هي

السائدة في جميع مجالات الحياة، فإن البربرية لن تجد غير اللغة العربية لتستعير منها كل ما تعجز عن التعبير عنه. عندها قد تدفد البربرية إحدى اللهجات العربية. وعلى كل حال، فإن إحدى النظريات الإثنية تؤكد أن البربر هم من أصل عربي هاجروا إلى شمال أفريقيا مع هجرات العرب الأربع الكبرى، خصوصاً بعد انهيار سد مأرب. وتعميم اللغة العربية مرة أخرى هو إحدى المهام الكبرى لهذا الجيل الجديد الذي بدأ ينطق بلسان عربي فصيح.

• هل يمكنك أن تقيم أدب الشباب المكتوب باللغة العربية في جزائر اليوم؟

• بصراحة، لن أستطيع تقييم هذا الأدب، لأنني لست على اطلاع شامل بما كتبه الأدباء الشباب في الجزائر. لقد أتاحت لي الفرصة للإطلاع على الجزء اليسير الذي نشر منه، وهذا أحسن بالذكر ما تنشره مجلة «أمال»، لكن أعتقد أن الجزء الأكبر منه لم تنح له فرصة النشر بعد. فمن خلال اطلاعي هذا أستطيع أن أقول أن هذا الأدب مازال في بداياته ينطق بسملاته الأولى، ولم يتبلور بعد كحركة. هناك بعض النماذج في الشعر والنص خاصة، يمكن أن نقول عنها إنها واعدة ولا حاجة هنا لذكر الأسماء؛ المهم برأيي هو النشر، وهنا لا أعني الشباب أيضاً، فكيفما هم يستطيعون الحصول على المزيد من المنابر الثقافية والأدبية، وينشطهم أيضاً يمكنهم إيجاد حركة جديدة في الحياة الثقافية الجزائرية من خلال فرض أنفسهم واختراق الصعاب والفضاض المنصوبة أمامهم خصوصاً من أولئك الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على الثقافة في الجزائر. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه البذور الشابة لا يمكنها أن تنمو وتبدع إلا بالمزيد من الإطلاع على ما وصلت إليه الحركة الثقافية في المشرق العربي وفي العالم. لقد لاحظت من خلال اطلاعي على بعض نماذج كتابات الأدباء الشباب في الجزائر أنهم يحاولون تكرار تجارب المشاركة، ولكن على نحو أقل نصيباً. فبرغم أن الإطلاع الشامل على ذلك ضروري فإن المطلوب اليوم من هؤلاء الشباب هو الانطلاق مما وصل إليه أدب الإبداع وأدب النقد في المشرق وربما في العالم أيضاً لتجاوزه في مضامين أكثر إبداعاً وأكثر تعريضاً على خلق الإنسان الجديد الذي نطمح به جميعاً. وعلى أية حال فإن الأيام كفيلة بأن تصقل هذا الجيل وكفيلة أيضاً بأن تثبت لنا إن كان في مستوى التاريخ أم لا.

## علي بن عاشور

قادر بوبكري

## القصيدة الأولى

هذا الموت في وجه الأنا

يفلق الأبواب فيما بيننا

ثمضي من الآن؟

ولم ننه ما في أيدينا!

لم تقل لي إن الوقت فات

لم تقل لي إن الوقت آت

لم تقل لي إن الموت أظلم المساواة.

في صحراء العمر، تلدغنا عقارب الوقت

وينجو من الموت فحسب، من عرف الحب.

لو لم أكن أنني عرفت الحب

لقلت إن اليوم شهادة زور

إن غداً موعد الأغبياء

لدى ساحة «السوربون» ها- ذاك- المساء

على عتبة المقهى الباسم الحزن

أنا ضيف ذاكرتي والوفاء.

يسامح الفقر أحلامنا

والكبرياء

نعصمنا من بكاء

ولو نيمنا من الشارع في الركن،

أمرأة ليلة وحدها

\* كاتب من الجزائر

سادة يوم وحده

تتوهج تيجان إرادتنا

أمام التّعساء «الأغنياء»!

## القصيدة الثانية

بحشت عن قلم جديد

أكتب

به،

مريثة

لصديقي الجديد

علي بن عاشور-

فلم أجد سوى القلم الأسود

لأنه، وإن كان الفرح ذاته،

لم يُرد وداعي بسوى الحزن.

فهو يقول: احزن للفراق

للظلم، للموت، لانعدام الأصدقاء!

...

كان ريشة في مهبّ الروح

عيناه ألم، والباقي جروح



حوار مع عالم الاجتماع

الفرنسي بيار بورديو قبل وفاته بعامين:

الجزائر غرامي الأول

وينبغي تدخل كل المستنيرين

في العالم لحل المشكلة الفلسطينية

ترجمة وتقديم: حسن الشامي \*

في  
عدها الصادر شتاء عام ٢٠٠٠، نشرت مجلة الدراسات الفلسطينية الفصلية التي تصدر بالفرنسية في باريس حواراً مطولاً مع عالم الاجتماع والاناسة المعروف بيار بورديو الذي رحل منذ بضعة أشهر. يتضمن هذا الحوار، الذي قام به الياس صنبر وفاروق مردم بك وكاترين ليفي، ما يشبه جردة الحساب بجوانب عدة وبارزة من تجربة بورديو ومساره ونظرته الى العديد من القضايا السياسية والفكرية التي كانت تشغله، أهمية هذا الحوار تكتسب دلالة إضافية لأن بورديو يتحدث فيه، قبل عامين على وفاته، عن تجربته في الجزائر وعلاقته بالموضوع الجزائري، كما يتحدث عن نظريته الى القضية الفلسطينية والصراع العربي- الاسرائيلي. وغني عن القول ربما أن بورديو يعرب في هذا الحوار، بلغته المعقدة واستطراداته الطويلة، عن اعتقاده بضرورة التحرك من أجل بناء أمة جديدة لمقاومة العولة المستندة الى النموذج النيوليبرالي. ويرقد اعتقاده هذا بشواهد وأمثلة مأخوذة من مشاركاته في النضال الاجتماعي في فرنسا. فيما يلي ترجمة للحوار، ونعتذر من القارئ العربي في حال ما لاقى بعض الصعوبات في القراءة بسبب أسلوب بورديو الذي ارتأينا أن نحافظ عليه قدر المستطاع.

\* شاعر ومترجم من لبنان يقيم في باريس

« من نافذة القول إن ثلاثيتك المؤلفة من «الورقة»، «فن متوسط»، و«حب الفن» والمنبوعة يكتب «إعادة الانتاج»، وذلك غداة أيار ١٩٦٨، وسُميت بقوة سوسولوجيا الثقافة. حين ترجع اليوم إلى هذه الكتب، كيف ترى مسارك والفنلاند التي توصلت إليها، قياسا بتطور المدرسة والمؤسسات الثقافية، مع الأخذ بعين الاعتبار كذلك، المناقشات الراهنة حول تطورك أنت بالذات؟ هل ستقول دائما بأن نادي أعمالك اليساريين، والماركسيين منهم تحديدا، يصرون عن فكر «لا طائل منه»، عاجز بسبب نزعتة الاقتصادية عن الاحاطة بعلاقات السيطرة؟

- نعم، الأزمنة تغيرت، كما يقال في عالم المثقفين خصوصا، ولكي نفحص مقدار هذا التغيير يكفي أن نفكر في كل الزعماء «الثوريين» القدامى لحركة ١٩٦٨ الذين يسكنون الآن أروقة السلطة أو الذين يهشرون في وسائل الاعلام بالانجيل الجديد للنيولبرالية أما الوقائع والآليات التي كنا نصفها آنذاك، فانها لم تتغير قط. المكتسيات النظرية والتجريبية حول المساهمة التي تقدمها المؤسسة المدرسية لإعادة انتاج بنية الفضاء الاجتماعي (الصياغة ليست أنيقة، لكنها دقيقة) لا تزال تجد ما يؤكدها في الواقع، والأمز كذلك في فرنسا وفي جملة المجتمعات المعاصرة، في الولايات المتحدة أو في اليابان، في مالي أو في تشيلي، ينبغي على كل باحث جدير بهذه الصفة أن ينطلق من هذه المكتسيات كي يتقدم في عمله، وينبغي على كل سياسي مهموم بالفعايلة أن يأخذ في حسابه وجود الآلهات الجاري تفعيلها، خصوصا عندما يزعم التحرك والعمل في اتجاه «الدمقرطة».

- ليس المقصود بهذا القول بأنه لم يتغير شيء في طريقة اشتغال المؤسسات المدرسية والجامعية منذ مطلع السبعينيات، وأنا لم أتوان عن معاينة ورصد هذه التبدلات لكي أحاول فهمها وشرحها. ويستلزم الأمر أن نتحدث عن كل سلسلة المقالات والكتب التي نشرتها أو التي نشرت في مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية» والتي كانت تهدف إلى ضبط، وإلى تنقيح أو تنظيم تحليلات لا يمكن اختزالها في «أطروحة» (أطروحة إعادة الانتاج» العتيقة التي يجري في معظم الأحيان تقديمها بطريقة كاريكاتورية). أفكر مثلا بكتاب «نبالة الدولة» الذي يضع جردة حساب لعشرين سنة الأبحاث والذي توافق نشره عام ١٩٨٩ مع قيام كوارث الاشتراكيين المتخرجين في المعهد الوطني للإدارة بالاحتفاء المظفر بذكرى ثورة عام ١٧٨٩م، فهذا الكتاب يصف

بالتفصيل كيف يحصل انتاج وإعادة انتاج النبالة (فئة النبلاء) المعاصرة، المتمتعة بكافة الخصائص الاجتماعية للنبالة في النظام القديم، ومعها، زيادة على ذلك، الاعتقاد الراسخ يقينا بأنها لا تدب باصطفائها إلا لجداتها ونكاتها. لدينا مثال آخر، وهو الوصف الذي يقدمه كتاب «بؤس العالم» للأشكال المختلفة التي اتخذتها مع مرور الزمن العلاقة بين الأولاد المتحدرين من الطبقات الشعبية وبين النظام المدرسي: فبعد أن كانوا خلال زمن طويل جدا (حتى سنوات الستينيات تقريبا) عرضة للاستبعاد من المدرسة في عمر مبكر (ما بين ١٢ و١٤ سنة)، صار هؤلاء الأولاد يصلون بكثافة وبأعداد كبيرة إلى المرحلة الثانوية مكتشفين أثناءها صفة أو وضعية المراهق التي كانت حتى ذلك الوقت حكرا على أبناء العائلات البورجوازية: إلا أنهم سرعان ما يجدون أنفسهم، خصوصا عندما يكونون متحدرين من عائلات مهاجرة، منذ زمن قريب، في وضعية المحكوم عليهم أن يصبحوا متبذرين الداخل، أي أنهم حاضرون وغائبون في آن معا داخل مؤسسة مدرسية تفتقد إلى الحدة المناسبة لاستقبالهم. كل هذه التحليلات، المحفوظة بالمصاعب في أغلب الأحيان، وذلك لأنها كانت بالضبط تستند إلى معطيات وطرائق احصائية معقدة، كان لها بالطبع تبعات سياسية أحدثت حصدًا بالقدر ذاته، إن لم يكن أكثر، لدى أهل اليسار (الذين كانوا يشتبهون بأسطورة «المدرسة المحررة») ولدى أهل اليمين

فيما يتعلق بالقسم الثاني من السؤال، فمن المؤكد أن الأمر الذي أثار أكثر من غيره مقاومات وسدود، من هذه الناحية بالذات، وكما يوحى سؤلكم، إنما هو الجهد الذي بذلته من أجل انتاج نظرية مادية للسُّلْع (أو الأشكال) الرمزية، قاطعا بذلك الصلة مع النزعة الاقتصادية، المسيطرة حتى أيامنا هذه في التراث «التقدمي» والتي تحول دون القيام بتحليل قوي (وبالتالي دون المكافحة الفعالة) لمفاعيل السيطرة الرمزية، وتحول في صورة أوسع دون فهم البعد الرمزي بامتياز وبالذات للعلاقات الاجتماعية (أفكر هنا، على سبيل المثال، بالنزعات القومية، في بعدها الغوي أو الديني): وحدها دراسة الاقتصاد الحقيقي للبضائع الرمزية، أي معرفة الأكلاف والأرباح الفعلية، وإن تكن غير مادية، والتي تنفصل بفقدان أو استرداد الشخص للوقت، لديانته أو بكل بساطة لهويته واسمه (وللحق في أن يقول إنه إيرلندي، أو كاتلاني، أو فلسطيني) أقول وحدها تسمح بفهم أن الحروب الدائرة على

نظام التعليم. المبدأ الأولي للمشروع كله كان يتطلب عدم اقتراح أي شيء غير قابل للتحقق ضمن حدود نظام

التعليم. الأمر الذي كان يعني،

علميا، استبعاد أي عمل يهدف

إلى «دقطة» المسالك المؤمية

إلى النظام المدرسي الذي لم يكن

في وضععية جديدة تسمح له

باحتلال هذه الوظيفة، وهذا الأمر

ينبغي أن يؤخذ في الحسبان. يمكننا

القول، على وجه العموم، بأن كل ما

يسعنا توقعه من هذا النظام، هو ألا

يقوم في احسن الأحوال، بمضاعفة

مفاعيل الآليات الاجتماعية التي تميل

إلى ضمان تناقل الرأسمال الثقافي،

والتي تساهم، بهذه الطريقة، أكثر فأكثر

في إعادة إنتاج اللامساواة.

أقول هذا، مع التذكير بأنني كنت دائما وما

أزال مقتنعا بأنه يمكن بل ينبغي اصلاح

المؤسسة المدرسية والجامعية. على أنني

حسبت دائما كذلك بأنه نظرا لغياب معرفة

حقيقية بهذه المؤسسة وبأولئك الذين يقومون

بتشغيلها، فإن الحاكمين ظلوا كلهم وعلى الدوام

يقللون من شأن قوى الجمود، وهي قوى هائلة،

يقللون في الوقت ذاته من شأن عوامل التغيير، التي هي أيضا

شديدة الأهمية، الأمر الذي يفضي على هذا النحو إلى تعزيز

القوى المحافظة، المنتقشة بتدابير متعثرة وفي معظم الأحيان

صلفة، وإلى تثبيط همة القوى الحية، التي ينبغي التعرف

عليها واحترامها لمعرفة كيفية تحريكها (المؤسسة المدرسية،

مثلا مثل المؤسسة الاستشفائية ومثل الكثير من المرافق

العمومية، تمنح كلها بأناس مستعدين لتقديم إخلاصهم

وحماستهم، الأمر الذي من شأن مفاعيله أن تحد، في يومنا

هذا أيضا من مفاعيل التدابير الهادفة إلى إدخال منطق

حساب الأكلاف والأرباح، وبالتالي إلى أحداث التأثير القوي،

والمدمر في معظم الأحيان، لشواغل المردودية والفعالية،

وهي شواغل قابلة للتحديد بهذا القدر أو ذاك، إلا أنها في

معظم الأحيان في غير محلها. إن السياسة التي تهدف إلى

أحداث تحول جذري في المنظومة لا يمكنها أن تنجح إلا إذا

كان تخليها عن فكرة الإصلاح نفسها كما تفهم عادة، أي



الديانة، في الماضي أو في الحاضر، أو

أشكال الفضال من أجل التحرير الوطني،

ليس مجرد انفجارات صادرة عن

الهرى أو عن الاعتقاد التقليدي كما

يرى الناس في معظم الأحيان. فهي

(الحروب والنضالات) تمتلك شكلا

من العقلانية، على أنه يختلف عن

ذلك المتعلق بالاقتصاد أو

بالسياسة في المعنى العادي

للكلمة.

من الواضح أنني، من خلال

اقتراحي لمثل هذا الاقتصاد

المادي للوقائع غير المادية،

كنت أنذر نفسي التحول إلى

هدف لانتقادات الماديين

الذين كانوا يجدونني

مثاليا، خصوصا في

مجال الاقتصاد،

ولانتقادات

الروحانيين الذين

كانوا يجدونني مفرقا في

المادية، خصوصا في مجال الفن والأدب.

«لقد، واصلت هذه المعالجة النقدية

«التمايز»، إذ توضح فيه عن كونك ربما أكثر كلاما واضحا

فيما يخص مفهومك عن الطبقات الاجتماعية، ثم في كتاب

«الإنسان الأكاديمي»، وهو عبارة عن تحليل يتناول

المؤسسة للجامعية، وأخيرا في كتاب «نيابة الدولة» الذي

يكشف من بين أشياء أخرى، انطلاقا من حالة المعاهد العليا،

عما تخفيه كلمة «الكفاءة». على أن النهج الذي سلكته كان

في بعض الأحيان مدعاه استنكار باعتباره عملية تظهير

للنزعة القروية الحتمية، وباعتباره بالتالي، بمثابة دعوة إلى

الجمود وعدم التحرك. هل اصلاح القروية الوطنية يشكل، في

نظرك مهمة مستحيلة، وهذا ما يدحضه اسهامك في نهاية

الثمانينيات، في مشاريع الحكومة الاشتراكية؟

— أنا لم أساهم أبدا، كما تقولون، في مشاريع الحكومة

الاشتراكية في مجال التربية، لقد قمت فقط في عام ١٩٨٦

بتنشيط وشحن أفكار أساتذة «الكوليج دو فرانس» لدى

دعوتهم من قبل رئيس الجمهورية إلى تقديم رؤيتهم لمستقبل

باعتبارها مجموعة من التدابير الشاملة والتي يجب أن تكون استعراضية (وذلك لأحداث انطباع قوي لدى وسائل الاعلام، والجمهور العريض، الأمر الذي يؤدي في معظم الأحيان إلى التضليل الديناميكي)، أقول لا تنجح الا اذا راحت تعمل بطريقة تدريجية جدا أي بطريقة خفزة بالتالي، على أن تضع في الأمكنة الاستراتيجية، للمنظومة، عاملين وآليات مؤسسية من شأنها توليد التفورات الإيجابية، وأن تتخذ، بموازاة ذلك تدابير خفزة، أيضا وغير مرئية بحيث تكون قادرة على اضعاف الآليات والمؤسسات المسؤولة عن اختلال عمل المنظومة

ينبغي لمثل هذا العمل بأن يجمع بين الرؤيا المنهجية الشاملة التي تقدر وحدها على اعطاء معنى للتدخلات المحلية والموضعية، وبين الاهتمام بالتفاصيل، أي بأصغر أمور الحياة اليومية للمؤسسات، والتي لا تهم المصلحين الجبهة، المستعجلين والمغرورين.

لقد حاولنا، في إطار «جمعية التفكير في أحوال التعليم العالي والبحث»، وهي جمعية أسستها مع بعض الزملاء من علماء الاجتماع، من مؤرخي التربية، ومن الاقتصاديين، المحيطين جيدا بمختلف ملامح نظام التعليم، حاولنا أن نقترح «بعض» التشخيصات والعلاجات العاجلة لجامعة في حال الخطر» (هذا هو عنوان الكتاب الجماعي الذي نشرناه ضمن سلسلة «أسباب للتحرك»)، وهي محاولة لتقديم التوجيهات الكبيرة لعمل ناجح ومتواضع في مجال التربية، إن لم يكن برنامجا منهجيا للعمل. وما هو مثال على الآلية التي من شأنها أن تحدث تغييرات إيجابية: انه برلمان الجامعات، الذي اقترحنا انشاءه، والذي يسمح للأستاذة، وللطلبة وللوظائف الاداريين بأن يخوضوا علانية في مناظرة حول غايات ووسائل التعليم. وغني عن القول أننا اقترحنا على وزير التربية الوطنية أن يناقش معه هذه المقترحات الصادرة عن مناظرة ديمقراطية بين جامعيين أكفاء من مشارب ومواقع متنوعة جداً. غير أنه فضل تفويض المسألة إلى لجان من خبراء قاموا بتعيينهم (نظرا لانصياعهم المفترض أو لحضورهم الاعلامي أكثر مما هو بالنظر إلى كفاءتهم، التي لا يسعه بالمناسبة الحكم عليها) وطلب منهم قبل أي شيء أن يمتحوا ظاهريا صفة شرعية لقراراته الانفرادية (أو تفرطية).

•• كتابك الأول، إن لم يكن أحد كتبك الأولى، يدور حول «سوسيولوجيا الجزائر». ولم تتوقف منذ ذلك الوقت عن الرجوع إلى «أرض حقلك» الجزائرية، وصولا إلى كتابك

«المسيرة الذكرية» الذي تتناول فيه تقاليد منطقة القبائل باعتبارها «تحقيقا نموذجيا للتقاليد الموسمية». كيف غدت الجزائر عموما كعالم اجتماع، حتى هنا في فرنسا؟ وما هي الصلات التي عقبتها ووافقت عليها منذ ذلك مع الدراسات العربية والاسلامية عموما؟

- الجزائر كانت بالنسبة إلى بمثابة أول غرام علمي، وشخصي كذلك. اللقاء مع المجتمعات العربية - البربرية ترك لدي أثارا عميقة، وذكريات لا تمحي: فهناك تعلمت مهنتي، في الشروط الصعبة (والمحفوظة بالمخاطر) لحرب التحرير؛ ولأشك كذلك في أنني هناك تعلمت الحياة، كما يقال أحيانا، لدى الاحتكاك برجال ونساء بسطاء يثيرون الإعجاب ومن كل الشروط عملي الأول كعالم اجتماع، المنشور في عنوان «سوسيولوجيا الجزائر»، كان يهدف إلى تعريف الفرنسيين، خصوصا المثقفين، على مجتمعات كانوا يجهلونها بالكامل تقريباً، حتى وإن كانوا يحتضنون بسطاء قضاياءها، وكانت بحوثي الأولى ذات الطابع الاناسي تحديدا تحصل أهدافا علمية وسياسية لا تفصل عن بعضها البعض: كان الأمر يتعلق بك طلاس «ثقافة» ساحرة وملغزة (الطقوس الزراعية، تقاليد المصاهرة، اقتصاد الشرف)، ويتعلق من خلال ذلك بإعادة الاعتبار إلى حملة هذه الثقافة المعرضين للتجريح العنصري. في تلك الفترة بالذات التقيت كذلك بالاسلام الذي كان ينسب إليه كل «المتخصصين» تقريباً، لا سيما علماء الاقتصاد (كان هناك كما يحصل دائما بضعة استثناءات مهمة) دور شيطاني بامتياز، جاعلين منه عامل التفسير الوحيد لكل معالم التأخر ولكل النزعات الماضية البالية. رحلت إذن أواجه الموروث الاستشراقى بالأسلحة التي كانت في حوزتي آنذاك، وقد فرحت عندما تعرفت، في فترة لاحقة ومتأخرة جدا، من خلال عمل ادوارد سعيد، على ما كنت أكابد في نزاعاتي ضد عدد لا بأس به من زملائي في كلية الجزائر، وهم محافظون جدا في أغلب الأحيان، كيلا أقول أكثر من هذا (لقد علمت بهذه المناسبة، من بين أشياء أخرى، أن التناقضات الفكرية يمكنها عندما تتوافر الامكانية أن تحاول قضّ الخلافات بالوسائل العنيفة جدا، وعلى هذا النحو اضطررت إلى الاختباء، حوالي ١٣ أيار عام ١٩٥٨، لأن اسمي سجل، بمبادرة من بعض زملائي بدون شك، على «اللائحة الحمراء» للأشخاص الذين يجب التخلص منهم).

أعتقد بأن هناك عددا من المشكلات التي انتقدت إلى طرحها، كمسألة منطق الممارسة، بل حتى المفاهيم التي توجب على



صممها لحل المشكلات، مثل فكرة «الاعتیاد»، تولدت من الجهد الذي بذلته لفهم رجال ونساء وجدوا أنفسهم مرهقين داخل كون اقتصادي غريب وأجنبي، جلبه الاستيطان، ولديهم عدة نهنية وجاهزية، لا سيما اقتصادية، مكتسبة في عالم ما قبل رأسمالي.

.. في كتابك حول هايدغر، ومن ثم في كتابك «تأملات باسكالية» تراك تجد الصلة بطريقة واضحة مع الفلسفة، ولكنك تفعل ذلك من أجل القيام «بنقد للحقل المدرسي» كيف تحلل من هذه الزاوية الحقل الفلسفي الفرنسي، منذ سارتر حتى أيا مانا؟

- إن أجازف بالطبع بأن أقدم تلخيصا فحسب لوصف الحقل الفلسفي الفرنسي وتطوره، منذ سارتر وحتى أيا مانا هذه. كل ما أستطيع قوله هو أنني لم أفهم إلا مؤخرا مبدأ القلق الذي كنت أشعر به دائما أمام (أو داخل) هذا الحقل، وهو المبدأ الذي أصبحت عنه في كتابي «تأملات باسكالية»: أعني بذلك ما أظنت عليه اسم «وجهة النظر المدرسية»، وهي وجهة نظر المتفرج الذي نظراً لجهل بحاله هذه، يروح بطريقة لا وعية ببسط نفسه عالميا، فارضا نفسه محل ومكان وجهة نظر الفاعلين المنخرطين في الممارسة العملية. ولأنني بدون شك لجأت إلى «موضعة» وجهة النظر هذه كي أكون على مستوى فهم الممارسات (الطوقسية تحديدا) التي حاولت أن أومضها وأن أخذ (فكريا) وجهة النظر العملية للفاعلين المنخرطين في العمل، فقد استطعت إنشاء هذه النظرية حول الوضعية النظرية التي تفصلنا عن منطق الممارسة، وعن ممارستها بالذات، مستعيدا بهذه الطريقة وفوق ذلك تجريبي الأصولية بالذات مع العالم الاجتماعي، وهي التجربة التي أبقيتها دائما في منأى عن الانغماس السعيد داخل الومع المدرسي.

.. القليل من مجالات العلوم الاجتماعية حظي بالانتشار والتأثير اللذين عرفتهما مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية» أي المجلة التي أسستها أنت عام ١٩٧٥. بعد خمس وعشرين سنة تقريبا، ما هو تقييمك لتجربة النشر هذه، وماذا بدلت، على نحو خاص، في مهنة عالم الاجتماع؟ - أشعر بالسرور لأنكم تتحدثون عن مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية»، وذلك لأنني أعتقد بأنّها، من بين كل مشاريعي (ومعها ربما مجموعة «الحس المشترك» التي أشرف عليها خلال سنوات كثيرة، في دار نشر «مينوي» والتي أوصلها اليوم لدى دار نشر «سوي» في عنوان «الهر» هي التي تعطي الفكرة الأكثر صوابية عن المجموعة العلمية

المتضاربة التي سميت إلى تفعليلها. أولئك الذين لا يعرفون عين سوى الكتب أو حتى، كما هي حال معظم الصحفيين، الكتاب الأكثر نحافة والأكثر ظاهرية من بينها، وهو «حول التلغزيون» الذي يخلطون غالبا بينه وبين كتاب سيرج حليمي «كلاب الحراسة الجدد»، الصادر ضمن السلسلة ذاتها، كل هؤلاء لا يستطيعون تكوين فكرة صحيحة عن المشروع الجماعي، وعن المساهمة الجماعية، التي جلبها رهط يكامله من الباحثين الشيوخ والشبان خصوصا، المعروفين وغير المعروفين (على الأقل لدى نشر أول كتاب لهم)، فرنسيين وأجانب، وقدموها من أجل تصور وتفعيل تعريف جديد لعلم الاجتماع، وهو تعريف راح يفرض نفسه شيئا فشيئا على جملة الحقل العلمي (خصوصا يقولون غالبا بأن هذا التعريف بات «مسيوطا»، بدون التذكير مرورا بأن مبدأ هذه «السيطرة» لا يعود إلى السلطة الأكاديمية، التي تكاد تكون معدومة، وهذا ما سبق عليه، خلافا لاعتقاد يجري الترويج له، ولا يعود إلى السلطة الاقتصادية). ومع أن المجلة تحفل بعبارات الشكر والامتنان لمؤسسات جامعية مرموقة، كالكوليج دو فرانس، ومعهد الدراسات العليا، وبيت علوم الإنسان، والمركز الوطني للبحث العلمي، فإنها عاشت حصرا، وحتى وقت قريب جدا، من مداخل مأخوذة من المبيعات (حتى من أجل شراء تجهيزات مثل جهاز طباعة البطاقات خلال فترة أو الكمبيوترات اليوم) ومن تقاني عدد صغير من الأشخاص التابعين إداريا للمؤسسات التي ذكرتها، لا سيما بيت علوم الإنسان الذي لم يهمل، منذ أيام فرنان بروديل وكليمانس هيلمر، بتقديم الدعم المعنوي. وقد أدخلت المجلة الكثير من التجديدات (جرى غالبا نسخها إلى حد بعيد منذ ذلك الوقت) في مجال بلاغة الخطاب العلمي في العلوم الاجتماعية: النسخ الطباعي لوثائق، تأطير عبارات، «مقاطع» مبرزة على سبيل الأشهار، صور فوتوغرافية، إلخ. على أن الأمر الأكثر أهمية هو أنها فرضت كتحصيل حاصل اختيار مواضيع علمية يتجاهل منهجيا التراتب الاجتماعي للمواضيع (لا سيما التمييز بين مواضيع شريفة وأخرى وضعية)، وفرضت خصوصاً طريقة في التناول تقوم على رفض القطعية بين النظري والتجريبي (أو كما يقول الانكلوساكسون في أولئك الذين يتلقفون رؤيتهم، بين النظرية والمنهجية). أو أنها، في صورة أكثر دقة، جعلت مبدأ الاصطفاء الواضح هو البحث في أعمال طرح مشكلات نظرية مهمة بصدد مواضيع تجريبية ذات سمات بارزة تحديدا، وهي أحيانا تافهة من الناحية الاجتماعية أو

السياسية (كالورق الذي كان يطرح السؤال المعهود، خصوصا في فترة انتصار المعتقد الماركسي، حول «الغيتيشية» (الضميمة). وكان يستند الى تحليل يتعلق بسوق خياطة وتصميم الأزياء البانخة)، وباستثناء بضعة توضيحات تربوية حول وضع أدوات شائعة الاستعمال ضمن المجموعة، كما هي حال فكرة الرأسمال الثقافي أو الرأسمال الاجتماعي، فإن المجلة لم تتهاون وتخضع قط أمام المحاباة الأكاديمية للخطاب النظري في ذاته ولذاته (وهذا من دون شك هو أحد أسباب نجاح مبيعاتها). باختصار، وكما كان يقول (المؤرخ الفرنسي) فرنسوا فورييه أيام كان يفصح حيال مشروع المجلة عن تصاميم أكبر مما فعل في السنوات الأخيرة، فإن مجلة «أعمال البحث...» هي ثمرة «محترف» يحصل فيه عملها اكتساب ترسيمات للادراك والاستماع، واكتساب أدوات بناء للموضوع، ومهارات تقنية وطرائق تحليل (نحن نحضر الآن عددا خاصا سوف نكرسه لترسانة الطرائق التي قمنا بصياغتها أو بتطويرها الى حد الانقاف. بدءا بتقنيات التحليل الاحصائي للمعطيات كتحليل التراسلات المتعددة أو تحليل النكوص، وصولا إلى تقنيات للوصف والتحليل السوسيوغرافيين، الموزين في المجلة على يد باحثين مثل ايفيت دلسو، عبد الملك صبيد، أو ميشال بيلار، أو أيضا بالطرائق الجديدة لاجراء وتقديم مقابلات يقصد منها أو يؤمل منها، مرة أخرى أيضا، كسر التقسيمات، التراتبية دائما، بين تقنيات يقال عنها بأنها كمية، وتوضع في خانة العمل الجدي، الساخن، الذكري، وبين تقنيات يقال عنها بأنها نوعية، أو وضعية). على هذا النحو قيد لمجلة «أعمال البحث» أن تلعب دورا رئيسيا كوسيلة لتعليم البحث. ثمة مقالات يسعنا اعتبارها ممتازة، من زوايا أخرى (كفكرية الدولة عند هيجل ووركهام على سبيل المثال)، لكنها مستعبدة بمقتضى اتجاه المجلة، وذلك ليس باسم ارنولد كسيه نظرية ما، كما يظن البعض في أغلب الأحيان، أو بسبب عقلية كنسية ضيقة أو عقلية الفرقة المعزولة، بل لأن هذه المقالات لا تغني حقا، على ما يبدو، «علبة الأدوات» التجريبية- النظرية التي نريد اعطائها للقارئ (والتي نضعها كذلك من أجلنا نحن، بعقلية تتوخى الاعداد المستديم والمتصل).

.. لقد شاركت بقوة في حركة الاضرابات الفرنسية ما بين تشرين الثاني (نوفمبر) وكانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٩٥. رأيناك تتوأس اجتماعا نضاليا مع مستخدمي السكك الحديدية الذين كانوا في طليعة حركة الاضراب. ورأيناك تمهد

عام ١٩٩٦ لاجتماع يضم سائر مكونات الحركة الاجتماعية (نقابات، جمعيات نضال، باحثون وأساتذة). كما رأيناك تلقي خطابا في الشارع في غرفة التحرك الذي قام به العاطلون عن العمل في شتاء ١٩٩٧. لدى قراءة كتابك يظهر ان التفكير العلمي في الواقع الاجتماعي، من كتاب، «الورثة» الى كتابك «بؤس العالم...» هو الذي قادك الى الخوض في وقت واحد في الخطاب العلمي والخطاب السياسي. هل يمكنك تحليل هذا المسار المزبدق؟

- بقيت دائما أتصور عملي باعتباره عملا لا ينفصل فيه العلمي عن السياسي. وهذا الأمر صحيح منذ سنوات اقامتي في الجزائر إذ أن الكتب التي نشرتها مثل «العمل والعمال في الجزائر» أو كتاب «الافتقار» كانت ترمي إلى تقديم شهادات علمية حول أوضاع سياسية ساخنة (وهي طريقة تشبه بعض الشيء طريقة عالمة الاجتماع المتحدرة من أصل هندي والتي قامت مؤخرا بدراسة حول أوضاع اللاجئين الفلسطينيين في لبنان)، أو في صورة أكثر دقة، إلى تقديم أجوبة علمية على مسائل تطرح تقليديا على أرضية السياسة، كما هي حال مسألة الشروط الاقتصادية والاجتماعية لبزوغ الوعي الثوري (وهي مسألة طرحت آنذاك من خلال امتداد الثورة الفلاحية على الطريقة الصينية)، أو أيضا، في صورة مشابهة لبعض الشيء، مثل مسألة الاختلاف بين البروليتاريا والبروليتاريا الرثة. وهذا الأمر كان صحيحا كذلك فيما يخص البحوث التي قمنا بها، عشية حركة عام ١٩٦٨، حول القربية، وهي بحث لم يمنعه اعترافنا على الرؤيا الهادفة الى تصوير «الطلبة» كما لو أنهم «طبقة» والتي كان بعض الطلاب يريدون فرضها، لم يمنعه ذلك من تقديم الأسس لرويا نقدية حيال نظام التعليم والتي استلهمها عدد من التيارات في الحركة الطلابية. كان لدي دائما هاجس الانشغال، ذو الزعرة العلمية شيئا ما بدون شك (إذ أنني كنت أعمل داخل حقل تعتبر فيه الصفة العلمية رهانا مهما. وتعتبر كذلك، على الأقل في مقياس معين، شرطا للفعالية السياسية). هاجس أن أوفر لنفسي وأن أوفر للآخرين كل الضمانات العلمية الممكنة. على هذا النحو قمنا في عام ١٩٦٨، كما هي الحال اليوم مع جمعية «أسباب للتحرك» وبنلنا جهدنا للتدخل في المعارك السياسية الناضية آنذاك، ولكن بأسلحة علمية- وقد عثرت مؤخرا على أنواع من البيانات المنسوخة طباعيا التي أصدرناها آنذاك حول مواضيع مناقشة في تلك الفترة، مثل النظام الجامعي

الأمريكي، أو حول إصلاحات ممكنة، مثل الإشراف المتصل، الذي صدر عن هذا الاقتراح «الإصلاح» في صورة نموذجية. يمكنني أن أوصل على النحو هذا تعداد الأنشطة التي من شأنها أن تبهرن على أن الاهتمام بالسياسة، أو حتى التدخل السياسي، لم يتولد لدي على حين غرة، وفي وقت متأخر، فهاضد كتاب «بؤس العالم» يمكن توصيفها بذات العبارات التي كنت أستخدمها للحديث عن بحوثي في الجزائر.

لقد خضت في معظم الأحيان في مواضيع ساخنة سياسيا، على أنني كنت أبذل جهدي لمقارنتها ومعالجتها بالطريقة الأكثر بروءة، الأكثر علمية ممكنة. لقد أنجزت مثلا تحقيقا حول الاستهلاك، وفقا للأجراءات الأكثر ثقلا والأكثر صرامة للمنهجية المعتمدة لدى المؤسسة الوطنية للاحصاء، وذلك في مراكز تجمع الجزائريين: كان في هذا العمل شيء من الجنون بسبب طرح السؤال عديد المرات على الأشخاص ذاتهم حول مشيرياتهم خلال اليوم الغائت وهم أشخاص معدومون تقريبا من كل شيء، ويحصل الاستجواب عبر استعراض كل النمايين والتجويبات المتوقعة، من الخبز، إلى عيدان اللقاب، إلى الشموع.

بقيت أعلم دائما، بدون القدرة على الإفصاح عن ذلك، مخافة استبعادى مجانا من «الطائفة العلمية» الدولية، المتفاداة أنذاك لايدولوجية «الحياة في المسلمات النظرية»، كنت أعلم بأن علم الاجتماع هو علم سياسي من أوله إلى آخره. ولا يعين هذا، بأن علم الاجتماع يستلهم الفرضيات السياسية أو بأنه يتخلل عن كل تطلب علمي من أجل اعلاء شأن القضايا السياسية، بل على العكس من ذلك. كانت لدي ومازالت الفئاعة بأن المساهمة الأكثر قيمة والتي يمكن للمباحث أن يقدمها للضلال السياسي، إنما تقوم على العمل، بكل الأسلحة التي يوفرها العلم في اللحظة المعترية، على إنتاج وتفعيل الحقيقة

ما تبدل، من دون شك، وما يجعل أولئك الذين لا يعرفونى يظنون بأنني أنا الذي تبدلت جذريا، منذ بضع سنوات- منذ مطلع سنوات الثمانينيات، سيقول البعض، مع اصدار بيان المانيست حول بولندا الذي كتبتة مع ميشال فوكو، أو بحسب البعض الآخر، منذ التظاهرة التي حصلت عند محطة قطارات ليون في كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩٩٥، ما تبدل قبل أي شيء هو أن تدخلاتي أصبحت أكثر ظهورا للعيان، خصوصا في نظر وسائل الاعلام وبواسطتها. وما تبدل كذلك، هو أنني، وكما يوحي كلامكم، كنت نقادا عبر منطق عملي اليحيي

ذاته إلى اكتشاف أشياء كانت تمنعني من السكوت، أو أشياء لا أستطيع السكوت عنها- أفكر هنا على نحو خاص بالننانج البعيدة المدى للسياسة النيوليبرالية والتي يسمنا أن نرى منذ الآن مقدماتها. لقد تمسكت لفترة طويلة بالمبدأ القائل بأنه عندما يتقلق الأمر بشيء، لا أعرفه، ولا أعرفه بصورة كافية، يتوجب على أن أسكت، وبأنه لا شيء يجوز لي أن أحاول فرض مشاعر استيائي أو ترددي (وهذا ما قادي لفترة طويلة إلى النأي بنفسي عن المعارك الاضطرابية للمثقفين، الذين لم يكونوا يعاونون بواجب المعرفة المسبقة، وفي الأمر مفارقة). ظهر لي شيئا فشيئا بأنه حتى عندما لا أمتلك دائما كل المعرفة الضرورية، فأنني لا أستطيع التزام الصمت أمام الأخطار القصوى التي تحملها السياسات الموضوعة اليوم على قدم وساق في العالم كله باسم العقلانية الاقتصادية والتي تتهدد المكتسبات الأكثر أهمية في نظري لحضارتنا، سواء في المجال الثقافي أو في المجال الاجتماعي، لاسيما من خلال المساعي الحثيثة والمهنية التي تبذل بهدف تحطيم كل أنواع الحواجز أمام المنطق الأكثر فطالة للسوق. ربما لأنني كنت أشعر بأنني لست في موقع أسوأ من غيري لمعرفة الأمور بالرغم من كل شيء، خصوصا بعد قيامي ببحوث مثل تلك التي أثمرت كتاب «بؤس العالم» والتي أتاحت لي أن ألمس لمس اليد المقابول الأكثر ضررا وشؤما، سواء في أوروبا أو أمريكا، للسياسات النيوليبرالية، وربما لأنني كنت مقتنعا بأن الأخطار الأشد هولاً، والتي تظل اليوم غير مرئية إلا لدى صاحب العين المتقظة علميا، هذه الأخطار لن تتكشف إلا شيئا فشيئا، في المدى البعيد، عندما يكون فات الألوان لمقاومتها، ربما بسبب هذه الأمور كلها، شعرت باضطراري للتدخل، مستخدما كل القوة الاجتماعية التي كانت في حوزتي، إلى جانب قوى المقاومة الأكثر وضوحا والأكثر فعالية داخل الحركة الاجتماعية

.. أعتقد لا تقصر تطليك النقدي على السياسات المعتمدة في فرنسا. فقد كتبت مقالات لاذعة ضد السياسة النقدية الألمانية ضد البنك المركزي الأوروبي، ونشرت في سلسلتم الصادرة عن دار «سوي»، أي «أسباب للحرك»، صفحات شخصية ضد «الداء النيوليبرالي» وانتقادات ضد السياسة الانكوساكسونية (المبشرون بإنجيل السوق للسيد ك ديكسون)، وأنت تقوم بمحاضرات حول هذه الموضوعات في ألمانيا. في اليونان... الخ، وقد كتبت مؤخرا مقالة (في صحيفة لوموندبولماتيك) حول مستقبل الحركة الاجتماعية

الأوروبية كيف ترى دور المثقف الملتزم. وهل يتعلق الأمر بالتماهي مع أولئك الذين يضطرون إلى النضال ويصارعونهم بهذه الطريقة شيئا من القوة. أم أنك تشعر أنت بالذات بأنك مضطر للنضال لا من أجل الموقف من الكتابة والتحليل، بل من أجل تغيير الواقع الاجتماعي

- التدخل على المستوى الدولي، الأوروبي وغير الأوروبي. بات أمرا يفرض نفسه لأن السياسة التي ينبغي مواجهة مفاعيلها لم تعد محصورة في الإطار الوطني، إذ أن الحكومات الوطنية تتحرك أكثر فأكثر بوصفها مجرد أدوات لقوى السوق. إحدى المفارقات المدهشة للسياسة الحالية، تكمن في هذه النتيجة الغريبة لتقسيم العمل بين فئة كبرى وفئة صغرى لنهالة الدولة التي سبق أن وصفتها في كتابي الصادر عام ١٩٨٩، «نبالة الدولة». صرنا نرى هكذا كبار متخفي الدولة (السيد كاميديسوس، رئيس صندوق النقد الدولي، هو واحد من هؤلاء، مثله مثل نظرائه تريشه، تيتماير، هابيرير وشركاه، وكلهم يمشرون وينفذون على حسابنا في معظم الأحيان، فكرة «أفل ما يمكن من للدولة»، علما بأنهم موظفون من قبل الدولة) صرنا نراهم يتولون بأنفسهم تصفية الدولة الاجتماعية، أي تصفية النهالة الصغيرة للدولة. نرى كل هؤلاء الموظفين الكبار الذين يدينون بكل شيء للدولة، نراهم يعملون على تقليص دائرة تدخل المرافق العامة، تاركين للموظفين الموسوعيين في الخط الأمامي، من أساتذة ومربين، وعاملين اجتماعيين، ومستخدمي المستشفيات، ورجال الشرطة... إلخ، مهمة الاعتناء بأقل كلفة بالتبعات الاقتصادية والاجتماعية (الجريمة، الانحراف... إلخ) للسياسات غير المسؤولة من الناحية الاجتماعية والتي يفرضونها عليهم.

« تقول في مقدمة كتاب «مسائل سوسيولوجية» بأن علم الاجتماع هو «علم يضع على المحك رهانات اجتماعية (...) تمس مصالح حيوية». ويانه «لا يمكن التحويل على أرياب العمل، والمطالبة أو الصحفيين لامتداح علمية الأعمال التي تكشف عن الأسس المخفية لمسيرتهم...» هل يتعلق الأمر بالنسبة إليك بكسر «الحقول» ومفاعيل الحقول، وتفكيك آليات السيطرة بطريقة تسمح «للمناضلين» بالحصول على منهج معين في التفكير؟

هذا مع العلم بأنك أنت تواصل كتابة مؤلفات صعبة. مثل «تأمات باسكالية»، وتريد كذلك أن تحظى نظرتك باستخدام «غير علمي»، استخدام سياسي مباشرة، كما يستدل من مضامين الكتب الصادرة ضمن مجموعة دار «سوي». ولعل

من ذي قبل في عام ١٩٧٤، وأبنت في جملة واحدة مجلة «آل» وجريدة «لوموند» في سياق مساهمتك في تحليل التنمية (الفيتيشية) والسحر. متى وكيف أدركت ضرورة التدخل المباشر لتناول دور وسائل الإعلام عموما؟ - سأقصر حديثي على الحقل الصحفي، إذ أن الفحص المنهجي للعلاقة بين مختلف الحقول المستقلة نسبيا بذاتها، كالحقل القانوني، العلمي، الأدبي، الفني أو حتى السياسي، وبين الناس البسطاء (الذين يجب في كل مرة أن يشتعلوا كذلك على أعضاء الحقول الأخرى) هذا الفحص يتطلب توسعات طويلة جدا ومعقدة جدا. من وجهة النظر التي تصدرون عنها، أي التي تتعلق بتوصل المناضلين إلى التحكم بأدوات معرفة يجري إنتاجها داخل حقول ضيقة، وبتحليلات آليات السيطرة على وجه الخصوص، فإن الحقل الصحفي يحتل موقعا استراتيجيا. يمكن القول، بخطوط كبرى، أن وسائل الإعلام تشكل في صورة مزدوجة شاشة أو عائقا لنشر مكتسبات العلم الاجتماعي، خصوصا عندما يمكن أن تنطوي هذه المكتسبات على مقابيل نقدية. الصحفيون الذين يدفعهم ادعاء التدخل في صورة شخصية في بناء التمثيل الصائب للعالم الاجتماعي، وهذا بدون امتلاك الحد الأدنى الضروري من أدوات المعرفة، الصحفيون هؤلاء يندرون أنفسهم، في معظم الحالات، للمساهمة في الحفاظ على النظام الرمزي القائم. من خلال قيامهم بطريقة واعية أو غير واعية بإعادة انتاج خطاب أولئك الذين يسيطرون على العوالم الاقتصادية والسياسية أو خطاب الناطقين باسمهم داخل الحقل الفكري، ولا يسعهم القيام بلعب الدور الذي يقدرون على لعبه، جاعلين من أنفسهم تقاض محطات ترويج ونشر عمل الباحثين. ثم لنهم يملكون نوعا من الاحتكار نظرا لدرجتهم على النفاذ إلى الفضاء العمومي. لكونهم قادرين على قطع الطريق أمام كل رسالة ناشرة أو خارجة عن المألوف، فإنهم يمارسون رقابة أشد فداحة لأنها غير مرئية. يمكننا القول، مقلدين بهذا معادلة قديمة، بأن الشعار الأكثر إلحاحا هو اليوم، بالنسبة إلى المثقفين، النضال، جماعيا من أجل امتلاك أدواتهم للانتاج والنشر، أي الإشراف على كل وسائل التعبير مثل الكتاب، الصحيفة، الإذاعة، التلفزيون، الإنترنت أو السينما (مجموعة «أسباب للتحرك» إنما هي خطوة صغيرة جدا في هذا الاتجاه). هناك العديد من التداخلات الفكرية التي تخفق في مهبها لأنها لا تستجيب للنفاذ إلى الواجهة العمومية التي يحصل عليها كاتب المحاولة المتعلق والأقل شأنًا ويحصل عليها بدون مشقة من أمثاله المتواطين معه اعلاميا.

دائما في اتخاذ مواقف علنية (مع ذلك فإنني وقعت بضعة مرات على عرائش أطلقها أسدقاء اسرانيوليون أو أمريكيون ضد هذا الشكل أو ذاك من اضطهاد الفلسطينيين)، وذلك لأنني أولا لم أكن أشعر بأنني مؤهل بما فيه الكفاية لجلب توضيحات صائبة حول المسألة هذه التي تبقي بدون شك الأكثر صعوبة، والأكثر مأساوية، في زماننا (إذ كيف نختار بين ضحايا العنف العنصري بامتياز وبين ضحايا هؤلاء الضحايا؟)، ومن ثم لأن هذه المشكلة، خصوصا بالنسبة إلى شخص معروف مثلي بمواقفه المتعاطفة حيال البلدان العربية، كانت محاطة بالكثير من الممنوعات التي من شأنها أن تدعى حالا حقيقية من الارهاب الرمزي.

ويدهي أنني لا أجد نفسي قادرا على الإيحاء بأنني حل، أو حتى على الاختيار بين مختلف الحلول الممكنة. لكنني أعتقد بأنه بات ملحا أن تقوم جملة القوى التقدمية في العالم كله وأن تتجربا على انتهاك الحرم (ثابو) المصون بديارية وعلم والذي يحيط بالمسألة الاسرائيلية - الفلسطينية وذلك لوضع يدها على هذه المشكلة، على الأقل من أجل كسر المواجهة الخادعة بين الطرفين وحمايتهما، الأمريكيين والعرب، إذ انها غير متكافئة في صورة جد مأساوية. أعتقد أيضا بأنه ينبغي على هذه القوى التقدمية، ولمصلحة الاسرائيليين بقدر ما هي لمصلحة الفلسطينيين، أن تدن بلا هوادة كل تعسفات السلطة التي يرتكبها الاسرائيليون، كمصادرة الأراضي واستخدام ضرب العنف أثناء القمع... الخ

وأن تقوض النضال الرمزي ضد محو التاريخ الفلسطيني وضد الدعوات المعادية للعرب والمعادية للإسلام، أي الدعوات التي تستحوذ دائما على وسائل الاعلام بدعوى وذريعة أنها تناضل ضد الأصولية الاسلامية (والتي تتسبب بنتائج ماثومة ومضرة في أوروبا، فيما يخص العلاقات مع المهاجرين، كما في اسرائيل أو في الولايات المتحدة). وأعتقد في النهاية، وأن كنت مدركا بأنني أجازف هاهنا بتجاوز حدود معرفتي بالمسألة، أعتقد بأنه بدلا من الانفصال بين الاسرائيليين والعرب (كما يريد الاسرائيليون على ما يبدو)، سعي إلى نوع من النقاء أو من التطهير العرقي العنفي جدا (خصوصا بطبيعة الحال بالنسبة إلى الفلسطينيين الذين تفتقر أراضيهم إلى مجتمعات محصورة وبانسة، وبخاصة على الدوام لإرادة القوة المهيمنة) بدلا من هذا سيكون من الأفضل، كما يشير إدوارد سعيد، أن يحصل دمج للشعبيين، أو أن يصنع ما هو أفضل للأفلات من منطق «الجماعات»

كل هذا يجعل من انتاج ونشر معرفة صارمة (وبالتالي نقدية) بالآليات الخفية للحقل الصحفي أولوية مطلقة بالنسبة إلى عمل البحث، وبالنسبة كذلك إلى كل المواطنين وكن الصحفيين المهتمين بالحرية والديمقراطية: عبر لأحزاب، النقابات أو الجمعيات، ولكن كذلك عبر النظام المدرسي والوسائل الصحفية التي تفتل من الرقابة الموضوعية على الحقل، ينبغي السعي حيثما إلى أن توزع بأوسع قدر ممكن على جماع المواطنين وسائل ممارسة اليقظة النقدية حيال الخطاب الاعلامي وحيال الشروط التي يجري في كنفها إنتاج هذا الخطاب. (النجاح الباهر للكتب الصغيرة الصادرة ضمن سلسلة «أسباب للحراك» والتي انخرطت في هذه الوجهة، لها شهادة دامغة على أنه يوجد طلب اجتماعي هائل ينبغي تلبيته لأنه، كما كان يقول جاك بوفريس، لكي يشرح المرء حيثيات تدخله مستخدما أسلحة المنطق فوق أرضية متروكة عادة للتلاعب بالبلغة، فمعنى هذا أن الأمر يتعلق بطلب للديمقراطية)

.. انتصار اسرائيل، وهزيمة العرب عام ١٩٦٧، شكلتا بالنسبة إلى الوعي الغربي بداية حقبة طويلة راح خلالها النزاع العربي - الاسرائيلي يحتل صراحة واجهة المشهد السياسي. كيف كنت ترى الأحداث عام ١٩٦٧؟ وماذا كنت تعرف آنذاك عن المسألة الفلسطينية؟ وكيف تراها اليوم؟ هل المناظرة المتعلقة خصيصا منذ ذلك الوقت بقضية فلسطين، وإنبتا إلى الفاعل الفلسطيني، وتطلعاته والطبيعة الخاصة جدا لمعرفته، هل هذه الأمور غدت تفكيرك؟

لم اتوان قط عن الانتباه إلى المسألة الفلسطينية، لأنني كنت الاتي على وجه التحديد مفاعيلها وتناججها في البلدان لعربية التي كنت على صلة بها (كيف يمكن بالفعل، ألا نرى بأن الاصولية، وهي نوع من الارهاب الرمزي الذي يمكن أن يقر إلى الارهاب العاري من أي صفة أخرى، تنغذى في ظل اليأس الكبير لكافة العرب «المتوطينين» - والصفة الأخيرة لا تعني القول بأنهم «متفرنجنون» أو خاضعون لنزولهم للقيم العربية - أقول تنغذى من هذا التحدي المستمر الذي يشكله التعاطي مع المسألة الفلسطينية؟). عبر هذا الجانب، بدون شك، بقيت أشعر بأنني معني، وأحيانا بطريقة مباشرة جدا، بالنزاع العربي - الاسرائيلي، ومن ثم بالوضع المرفوض على الفلسطينيين في إطار مختلف الاتفاقيات المتعاقبة التي كان مطلوبا منها أن تحل المسألة والتي بقيت دائما آقف حيالها موقفا في غاية التشكيك والتشاؤم. على أنني ترددت



باسم الاعتقاد فضائل مقولة «الخلاص الفردي»، الموروثة من الاعتقاد الكالفيني بأن الله يساعد أولئك الذين يساعدون أنفسهم، تراث «للراديانية الميتافيزيقية» بحسب دوروتي روس، تلقاه في قلب النظرية الاقتصادية، نزوع إلى التفني بمرونة ودينامية النظام الاجتماعي الأمريكي وهو نزوع يدعو إلى ربط الغالبية والانتاجية بدرجة عالية من المرونة، وإلى جعل اندغام الأمان الاجتماعي مبدأ إيجابيا للنظيم الجماعي... إلخ. قبالة الفرض العالمي لهذه الرؤية الخاصة للعالم، والتي يمكن أن تبدو منفردة جدا في نظر كل الذين يتمسكون بأشكال من الفكر والعمل الجماعيين المطرفين في الجماعية، أو لنقل لمن يخاف من هذه الكليمة، الأشكال ذات الطابع التضامني، الموروثة ليس عن «التراث اليهودي-المسيحي» العتيق، كما يقول البعض أحيانا مخطئين، بل عن الحركة الاجتماعية الأوروبية في القرن التاسع عشر التي ابتكرت، ضد التقاليد الفورية للكنائس، أشكالاً متنوعة لنزعة «التضامن» العلمانية، الدولية أو المتعلقة بجمعيات. قبالة هذا الأملاء المفروض لا نستطيع بالفعل سوى تقديم أممية مؤسسة على التضامن بين كل «المستعمرين» في كل القارات، من أمريكيين جنوبيين، وأفارقة، وهنود، وكوريين، ولكن كذلك ومن زاوية علاقات كثيرة، من الأوروبيين. يبدو لي أنه في هذا الإطار الموسع للنضالات الجماعية ضد الاستراتيجيات النيوليبرالية القائمة على نقل أمكنة الانتاج والمتصلة بتكاثر التوظف والمباشرة في الخارج ويفرض قانون الأسواق المالية فرضا عالميا تقريبا في هذا الإطار يمكن لكافة حركات المقاومة ضد «الداء النيوليبرالي» من فلسطينيين، وتشيليين، وهنود أو فرنسيين، أن تجد القوة الفكرية والمادية الضرورية كي تفرض داخل اللوائح، وضد كل قوى للتدريج وشرذمة الهيئات الجماعية التي تحملها الرؤيا النيوليبرالية، التضامنيات الدائرة على اقتصاد اجتماعي حقيقي.

(القائمة على الدم؟ على العرق؟ على الديانة؟ وهذه كلها أسس لا تحمل الكثير من الوعي والأنوار) وهو أن يجتمع المجموعان المؤثمان من مواطنين أحراز ومتساوين في كنف ديمقراطية علمانية، متحررة من المعايير الاثنية والدينية وقادرة على ابتكار الوسائل الكفيلة بتنظيم التنافس الديمقراطي (والتعايش السلمي بالتالي) بين المصالح والمثل التي توجد وتفرق في آن معا المشتركين في الوطنية، وطوباوية، ربما، ولكن بها لها من مثال لكل الشرق الأوسط

«الجزائر، فلسطين، حرب الخليج، يوغوسلافية، إلى ما هناك من المسائل والنزاعات التي تعنيك اليوم. قد شرحت علانية، في مرات عديدة، نظرتك إلى هذه القضايا. وفعلت هذا أيضا من خلال تفكير أكثر شمولية، حول الرؤية الأمريكية للعالم. هل يسعنا اليوم أن نتحدث عن مقاومة ضرورية على مستوى الكوكب كله، وهل نشوء أممية جديدة أمر ممكن وضروري؟ - أعتقد بالفعل بأن نشوء شكل جديد من الأممية، متحرر جذريا من أي نوع من أنواع الامبريالية، يستطیع وحده أن يتصدى للقوى، ذات الطابع الدولي جوهرية، المكونة من كبرى الشركات المتعددة الجنسيات ومن الأسواق المالية، الموصولة بالتناوب بمؤسسات مثل البنك الدولي أو صندوق النقد الدولي، والتي تحاول أن تفرض عالميا رؤية العالم يجري تقديمها على أنها عالمية، ذات سلطة العلم الاقتصادي، النموذج النيوليبرالي الذي يمكن أن يتلخص ويتكثف في بضعة مبادئ أساسية (الاقتصاد هو ميدان منفصل، تحكمه قوانين طبيعية وعالمية لا ينبغي حيالها على الحكومات أن تتدخل ولا أن تشارك: السوق هو الوسيلة المثلى لتنظيم الانتاج بطريقة فعالة وعادلة في المجتمعات الديمقراطية، «العولمة» تتطلب تخفيض مصاريف الدولة، خصوصا في المجال الاجتماعي، نظرا إلى أن الحقوق الاجتماعية في مجال العمل والضمان الاجتماعي مكلفة وسينة الاشتغال)، هذا النموذج النيوليبرالي ليس بالفعل، وجوهريا سوى عملية تعميم عالمي لخصائص مجتمع تاريخي معين أي طارئ بالتالي، وهو المجتمع الأمريكي. فلنقدم، بسرعة شديدة، بعض ملامحه النموذجية: دولة، كانت من ذي قبل مخزلة إلى أدنى حدودها، ثم راحت تتعرض لعملية إضعاف منهجي على يد الثورة المحافظة ذات النزعة الليبرالية المفرطة التي دشنها ريفان وتابعها أو مدد أجليا كليتوتون (كما يشهد على ذلك واقعة أن احتكار العنف الجسدي، أي السمة الدنيا للدولة بحسب (ماكس) فيبزو (نوربرت) إلياس، بات أمرا قليل التوافر، نظرا للبيع الحر للأسلحة... إلخ، أو واقعة الاستقالة الاقتصادية للدولة،



## منا مينة مساكين هؤلاء الذين يأخذون من الواقع وينكرونه

### أضع مخططاً مسبقاً للرواية

حاوره: بلال كمال عبدالفتاح\*

الابن يبحث عن أبيه.. وفي بيته وجدنا الأب يطبق صورة لابنه الوحيد (سعد) وهو جالس إلى البحر وبين الأب والابن.. رسالة.. وصية لا يحفظها إلا البحر التقته مجلة (نزوى) في دمشق وكان هذا الحوار:

◀ ظهرت أديبا واقعيًا ومازلت كذلك، ولم تسع إلى التجريب وركوب موجة الحداثة.

= المعروف عني أنني كاتب واقعي، وقد ذهبت إلى أبعد من ذلك، فقلت عن نفسي أنني كاتب الواقعية الاشتراكية. والسبب في ذلك هو أن الواقعية الاشتراكية قد اكتشفت البعد الثالث، ففي جميع الواقعيات التي سبقتها كان هنالك بعدان: الماضي والحاضر، فجاءت الواقعية الاشتراكية واكتشفت البعد الثالث: المستقبل.

ويحسب بعضهم أن الواقعية مدرسة في التعبير الأدبي تأخذ الواقع كما هو، وهذا خطأ، فالواقع في الحياة يصير واقعاً فنياً في العمل الأدبي، وهنا نصل إلى مقولة (الانعكاس) فأشياء الوجود تنعكس في الذات الإبداعية،

في البحر كان أديبه.. وبالبحر ارتبط اسمه فكان كالبحر كبيراً.. غنياً.. معطاء متجدداً

حمل البحر معه حيفاً حل وارتحل

وحمله البحر أديباً ناطقاً باسمه فكان روائي البحر الأول

وما كان ليكون كذلك.. لولا كفاحه وعزمه وإصراره

عاش الحياة في أقصى ظروفها.. فعاركها متمرداً ثائراً..

حياته رواية.. والرواية بالنسبة إليه حياة.. بعيد

تشكيلها.. ترميمها..

أتعبته الحياة ولم يتعب.. وما زال متمسكاً بالقلم يكتب

لا يساير (الموضة).. ولا (يجرب).. يكتب ما يعيشه.. يعيش

ما يكتب

الحياة تمثل له البحر والمرأة والمغامرة والاكتشاف..

له ثلاثون رواية.. كتب عنه الكثيرون.. وشاخ وشباب..

داهمه المرض.. ولم يستسلم ولم يزل في جعبته الكثير

ليحكى عن البحر والحياة.

في رواياته.. كان الأديب يوصي ابنه بحب البحر، وكان

\* مصطفي من الأردن

وهناك تختمر، وتعود لتعكس الواقع بصورة أخرى: فنية هذه المرة، وقد ذهبت مبددا كل المزاعم التي قالت إنها تجانب الواقع أولا تتعامل معه، فليس في الحياة من شيء يخرج من لا شيء كما قالت الفلاسفة في قديمها والجديد، وثالثا ليس من عمل أدبي، ولو كان ذهنيا الا ويستند إلى واقع، لأنه يستند إلى حدث، والحدث بطبيعة الحال مستمد من الواقع، واستغرب كيف يتهمون الواقعية بأنها جافة مسطحة لا تعطي أدبا خلاقا، وفي ردي على أمثال هؤلاء المضللين أو المتوهمين على الأقل، إنهم يعطائهم الأدبي لا يستندون إلى الواقع إنما ينكرون ذاتهم، لأن ذاتهم نفسها هي واقعية.

« لكن السؤال يبقى. هل الواقعية في الحياة هي نفسها في العمل الأدبي أو الفني؟ وكيف توظف الأسطورة وتستدعي الرمز في أعمالك الروائية وهي كلها واقعية؟

= لا.. الواقعية في الابداع هي غير الواقعية في الحياة.. الواقعية كمدرسة في التعبير الاداعي تستوعب جميع المدارس الأدبية من الرمزية إلى التعبيرية إلى الأسطورية إلى رواية اللارواية ويدعيتها التي ظهرت في أوروبا، وتسابق عليها بعض المبدعين العرب، وكذلك رواية الحداثة وما بعد الحداثة، إذ كل هذا مصدره الواقع، ماديا كان أم معنويا، ومن الطبيعي، والحال كذلك، أن تكون الأسطورة من بعض الواقعية التي أؤمن بها، ولا أنكرها كما يفعل بعض الآخرين.

إنني واقعي على سن الرمح، وفي واقعتي تجد الرمز والأسطورة وكل المدارس الأخرى، أما صورة عروس البحر في روايتي (الشراف والعاصفة) فليست الأسطورة الوحيدة، لأن هناك في روايتي (الشمس في يوم غائم) أسطورة الفتى الرافض، للصورة كي تخرج من الصورة، وهكذا تجد الأسطورة من نسخ أعالي.

أنا الكاتب الواقعي الرومانتيكي كما كتبت عني

الدكتورة الناقدة نجاح العطار.

مساكين هؤلاء الذين يأخذون من الواقع وينكروونه بينما أنا أخذ من هذا الواقع فيختمر في ذاتي الابداعية ويرتد واقعا فانيا بامتياز.

إن قضيتي هي قضية شعبي، وقد كرست كل إمكاناتي الإبداعية للكلام عن هذا الشعب، وعلى قيعان المدن والأرياف والدفاع عن مصالح وهموم وتطلعات الناس الذين يقرؤنني ويحبونني حتى غدوت الكاتب الأوسع انتشارا بين الكتاب العرب، وإذا كان المرحوم نزار قباني قد اكتشف اللغة السلسة في الشعر كما قال، وأنه نزل بالشعر إلى الناس دون أن يفقد شعره طاقته الفنية الرفيعة، فإنني في نسغي قد نزلت إلى هذا الشعب وابتدعت لغة تعبر عن همومه ومشاكله وقضاياها الساخنة ونضالاته في سبيل غد أفضل.. الغد الذي هو العدالة الاجتماعية حلم البشرية أولا وأبدا.

« لاحظ الدارس لرواياتك أن لك اهتماما كبيرا بالرجولة وأن الشخصية التي تحمل هذه الصفة غالبا ما يكون رجلا كبيرا.. ما تعليقك لذلك؟ = كتب جورج طرابيشي كتابين عني: الأول عنوانه: عبادة الرجولة عند حسا مينة، والثاني: الرجولة وأيديولوجية الرجولة.. وتجد في كتاباتي كلها هذا الاهتمام بالرجولة من حيث هي شجاعة قلب، وأريحية كف، واندفاع في المغامرة إلى أقصى مداها، وأجد هذه الصفات غالبا في الرجال الذين تمرسوا بها، وكادوا يضحون بأرواحهم في سبيلها.

نعم أنا اهتم بالرجال الكبار، لكنني لا أغفل عن الكلام عن الشباب، وسأعترف بأنني لا أعرف أو لا أحسن الكتابة عن الرومانسية، كأنني ولدت في المغامرة، وكرست حياتي للكتابة عن الرجال الشجعان المغامرين الذين يكتشفون الجديد في مغامراتهم، وكما قلت سابقا

## أخذ من هذا الواقع

### فيختمرية ذاتي

### الابداعية ويرتد

### واقعا فانيا بامتياز



المترامي ذي الأفق البعيد، الذي أطلع دأتما إلى ما وراءه، ولأني مغامر طبيعي، فقد كان البحر بالنسبة لي المغامرة الكبرى، فقد نشأت في عائلة بحارة وعشت على أطراف البحر منذ طفولتي، وعملت في البحر كثيرا، سواء في المرفأ أو في اللجة، وهكذا نشأ الصدام حمهما أسرا بيني وبين البحر.

وجدت نفسي بعد أن استقامت لي الكتابة الأدبية مدفوعا للكتابة عن البحر، ولي فيه حتى الآن ثماني روايات، وليس من رواية لي وقد بلغ عدد المطبوع منها الثلاثين رواية، إلا وللحبر ظل أو حضور، أو ذكرى على الأقل في هذه الروايات كلها.

« حبك للبحر وولعك فيه جعلك منجذبا للون الأزرق، ومأسورا اليه فالمصباح زرق والاستارة مخملية زرقاء، الشروال الأزرق والشيطان أزرق حتى الخضرة وصفتها في إحدى رواياتك بالخضرة الزرقاء الغائعة. فما دلالة اللون الأزرق لديك؟

= أحب اللون الأزرق في الطبيعة، لأنه يملأ هذه الطبيعة بحرا وسماء وزهرا ولونا، يعبر عن المشاعر الذاتية التي تجذبها الزرقة دائما، ويمكن للدارس أن يكتشف هذه الناحية التي لم أفكر فيها سابقا، فالكاتب لا يفكر دائما بما يكتبه، وإنما الدارس هو الذي يسعى إلى اكتشاف هذا المستبطن في الذات الإبداعية ويتابع خيطه في دراسته من البداية إلى النهاية.

« ذهب أحد النقاد إلى أنك استوليت على قصص الآخرين من خلال ثلاثيتك (حكاية بحار). وهو استيلاء لا يأتي في إطار النقل الحرفي وإنما عبر طرائق بناء العمل الروائي فما ردك على ذلك؟

= هذا هراء سخيف أترفع عن الرد عليه، لأن (حكاية بحار) التي يقول إنني أخذتها عن كاتب روسي مغموور هو (كونيستكي) قد ترجمت إلى اللغة الروسية وأخذت مكافأتها (٢٠٠٠) دولار خلال زيارتي للاتحاد السوفييتي سابقا، فلو كانت (حكاية بحار) مأخوذة عن

إنني كاتب المناطق المجهولة من البحر إلى الجبل إلى الثلج إلى الإنسان والموت، إلى كل هذه المناطق التي لا يقاربها الكتاب الآخرون مع أن في بلادنا بحورا وجبالا وثلجا وغابات وكل هذه الأماكن التي تفردت بالكتابة عنها وتركت ما تبقى للآخرين، لأنني أنفر من الاجترار ومن العودة إلى الكتابة عن امرأة بين رجلين، أو رجل بين امرأتين أو رجل طلق زوجته، أو زوجة طلقت رجلها، وكل هذه الأمور التي استهلكتها الروايات والأفلام السينمائية، والآن تستهلكها اجترارا بعض المسلسلات التلفزيونية بكلمة نذرت نفسي للقضايا الكبيرة.

« يجد الدارس لرواياتك تلازما بين المرأة والبحر فما تعليقكم على ذلك؟

= المرأة ليست جزءا من قضية الوجود، بل هي قضية الوجود، ومادامت قضية الوجود، فمن الطبيعي أن تكون علاقة بين موجودات هذا الوجود وتاليا بين المرأة والبحر.

وهذا التلازم لست أنا من يستطيع أن يتكلم عنه، وإنما الذين يتكلمون عن هذه الصلة بين تلازم المرأة والبحر في أعمالها الأدبية هم النقاد والدارسون وأنت واحد منهم.

« لقد عرف أبطال رواياتك البحر كما عرفوا المرأة، فكان ذلك التلازم في التشابه والاختلاف، فاتخذت منهما رمزا للحياة بكل تطلباتها وتنافضاتها... ترى من يذكر بمن.. من يستدعي الآخر؟

= المرأة كانت في حياتي منذ جئت إلى الوجود، وبدأت أعي هذا الوجود، فقد عرفتها أما وأختا وجارة وقريبة ونسبية قبل أن أعرفها المعرفة التالية التي جاءت مع المرافقة وما بعد ذلك.

البحر رمز للحياة في أفقها اللامتناهي، وهو بالنسبة للبسيطة للكل، وما اليايسة إلا جزء منه.

وفي رغبتني إلى الاكتشاف من خلال المغامرة: كان اكتشافي للبحر وولعي حتى الجنون، بهذا البحر الأزرق

رواية الكاتب الروسي المغمور لما ترجمت إلى اللغة الروسية بالنقد والكتاب في الاتحاد السوفيتي سابقا أو روسيا حاضرا يعرفون أدبهم جيدا وليس من المعقول أن يترجموا رواية لحنا مينة مأخوذة عن كاتب مغمور لهم كما ادعى الذي يهرف بما لا يعرف والذي يريد التسلق على أكتافي أن روايات الكاتب الروسي فيها سفينة تتحطم، وفيها عواصف وأمواج صاخبة إلى آخره، ومن ناقل القول إنه ليس من كلام البحر إطلاقا إلا ويقارب هذه الصفات، ففي أي رواية عن البحر توجد هذه المفردات التي يدعي أنني أخذتها، وقد صدرت روايتي (الشراع والعاصفة) قبل (حكاية بحار) بزمن طويل، وفيها أيضا كل هذه الأوصاف البحرية، فهل أخذت (الشراع والعاصفة) عن كاتب آخر كما يدعي؟

إن لدي ثماني روايات مكرسة للبحر وعن البحر وعالم البحر وعالم السفن وعالم الغواصة والأنواء، ومن كتب هذا الكم عن البحر ليس بحاجة لمأخذ عن كاتب مغمور كل الشبه بيني وبينه، كما يدعي أن البطل عند ذلك الكاتب يبحث عن ابنه بينما في روايتي يبحث البطل عن أبيه، والأب هو الرمز الكبير للحياة، لذلك اعف عن مناقشة هذه التفاهة وأسخر ضاحكا من نسولتها ولنبحث في أي مكتبة ولو كانت مكتبة منزلية فيها كمية من كتب التراث ستجد بينها كتابا تتحدث عن سرقات المتنبئ، إذا هذا الاتهام التفاه الذي طاول حتى المتنبي، وطاول حتى نجيب محفوظ، وليس من المستغرب أن يطالني أيضا، لكنني لا أبالي وما باليت عمري كله بما قرأت من هذا النوع.

أما بالنسبة للكاتبه فريال كامل سماحة وكتابها (رسم الشخصية في روايات حنا مينة) فإنها تزعم أن الروايات الأولى هي المهمة والجديرة بأن تعد من الأعمال الأدبية الناجحة بخلاف رواياتي الأخيرة وجاء الجواب بسرعة فكتبت رواية (الغم الكري) كرد على هذا التجني الذي أوصى به إليها المشرف على

رسالتها الدكتور شكري ماضي.

« بعد هذا العدد الكبير من الروايات والتي تحدثت عن البحر.. هل بقي شيء عند حنا مينة ليقوله عن البحر؟

= بقي.. وإذا كان ثمة مجال في العمر سأكتب رواية بعنوان (البحر والخمارة) وهي جاهزة في خطوطها الرئيسية عندي بخلاف الروائيين الآخرين الذين لا أعرف كيف يكتبون رواياتهم، فإنني أضع مخططا مسبقا للرواية، مخططا يأخذ مني وقتا وجهدا كبيرين، وأهتم بشكل خاص بالبداية والنهاية، وأحيانا أمزق ما كتبت، لأنني أشعر في القراءة الثانية أن الخط الرئيسي للرواية قد خرج عن سياقه، وسيطر خط جانبي على الخط الرئيسي، وقد حدث معي هذا في رواية (نهاية رجل شجاع) فمزقت مائتي صفحة وأعدت الكتابة على الخط الرئيسي من النقطة التي انحرف فيها، وأنا الآن أكتب رواية عنوانها (حين مات النهد) التي أنجزتها قبل سنتين وعندما أعدت النظر فيها وجدت أن القسم الأول غير صالح فتخلت عنه.

وهنا حنا مينة ليحمل لي ملف روايته الجديدة ويريني عشرات من الصفحات ومئات من السطور التي شطبها وأغراها ثم تابع قائلا: القارئ حين يقرأ الرواية.. يحسب أنها كتبت بسهولة ودون عناء لكن الحقيقة غير ذلك، وقد ذكرت واقعة عن تمزيق نصف رواية (نهاية رجل شجاع) ورأيتك عيانا كيف أمزق الآن النصف الأول لروايتي (حين مات النهد) لأنني اكتشفت فيها بعد القراءة الثانية أنها غير صالحة، ويجب التخلي عن كل ما كتبت والعودة للكتابة من جديد.

قلت مرة لصحيفة تونسية: اللعنة على الكتابة من الآن إلى يوم القيامة وجعلت هذا الكلام (المانشيت) الرئيسي للعدد الذي صدر فيه الحوار لذلك أكرر وأنا تعب- قولي: اللعنة على الكتابة إلى يوم القيامة!!



بيكاسو

معرض

في لندن



ماتيس

## نصف قرن من العلاقة الشائكة والخلاقة

يوسف الناصر\*

• كانت عين كل منهما على الآخر وإن تظاهرا بغير ذلك.

• إذا أردت دعم ماتيس لمشروع ما فاذكر أمامه أن بيكاسو يقف مع المشروع وبالعكس.

بيكاسو: إن ماتيس يعرف أنه من المستحيل علي أن لا أفكر فيه، حيث إن بيني وبينه الرسم، وبعد كل ما يمكن أن يقال ويضلل هان ذلك يجمع بيننا.

ماتيس: إن بيكاسو هو الشخص الوحيد المخول لأن يتحدث عني بالسوء.

بيكاسو: ترك ماتيس لوحات نسائه إرضا في ذمتي، والآن لم يعد بيننا، هان أحدا ما يجب أن يواصل ما كان يقوم به.

ماتيس لبيكاسو: أريدك أن تقوم بهذا العمل لأنه من المستحيل علي أن أقوم به بنفسي وستنجزه أنت أفضل مني.

بيكاسو: إن ماتيس لم يرسم لوحة قبيحة أبدا.

\* فنان تشكيلي يقيم في لندن

خصوصاً وأن ماتيس وبيكاسو عاشا في الوقت والمكان نفسهما والتقيا الأشخاص ذاتهم وخضعا للمؤثرات ذاتها. وعلى رغم أن فارق العمر بينهما هو ١٢ عاماً (ولد ماتيس في ١٨٦٩/١٢/٣١ وبيكاسو في ١٨٨١/١/٢٥)، إلا أنهما درسا الفن في الوقت ذاته تقريباً، أواخر القرن التاسع عشر، وكان المنهج التعليمي الذي اتبعه كل واحد منهما يشبه الآخر إلى درجة كبيرة على رغم انهما درسا في مكانين مختلفين.

أما الجمهور البريطاني فقد اعتاد على متابعة سلسلة من عروض المؤسسات الكبيرة (تحت التيتوث المعصري، الناشونال غاليري، وريال أكاديمي وغيرها)، التي يبدو أساسها إعادة عرض ما هو موجود أحياناً في المتاحف البريطانية المختلفة أو تجميع معروضات متاحف متفرقة في بريطانيا وخارجها، بمعنى آخر، عرض سادة قديمة بمسوغات ومداخل جديدة، بعضها يتطوي على اكتشافات جديدة بالثناء والأعجاب وبعضها لا يخرج عن إطار الرغبة في الاستمرار في العروض (من هنا حذر بعض الكتاب في الصحف البريطانية من انتشار نزعة الفكرة وتلفيق المناسبات والمبررات)، ويتذكر الجمهور هنا معرض لوحة «المستحمين» لسورا والأعمال المعاصرة والسابقة



بيكاسو

واللاحقة لها التي تأثرت أو أثرت فيها، وذلك بالتالي جزء كبير من اللوحات الانباعية وغير الانباعية التي يراها المرء في مناسبات وأماكن أخرى مختلفة. وأيضاً معرض المرأة في فن عصر النهضة والضوء من مبررانت إلى بيسارو وكيتاج في رحاب سيزان وأساتذة آخرين، ونسيج الرؤية (السكان والأزياء في الرسم) - وهو معرض في الطريق إلى هنا - وفان غوغ

بقدر ما في معرض Interpreting Matisse Picasso من إثارة وغنى، بقدر ما يتطوي على مناقشة لمنظمية بالدرجة الأساسية، ولمتابعيه من أمثالي ممن يحاولون أن يقدموا عنه فكرة سريعة وشاملة في الوقت ذاته وتصلح أيضاً للخشر في جريدة أو كتيب، والصعوبة لا تكمن في ضيق المادة المعروضة وصعوبة الوصول إلى مصادر البحث فيها، بل على العكس بسبب سعتها وغناها.

فكرة المعرض الأساسية هي العلاقة العضوية المتينة

المفترضة بين فن ماتيس وبيكاسو وأفكارهما ومناهجهما، واقتراح أن أيأ منهما لم ينتج ما أنتجه من دون تأثير من الآخر، ولتبيان ذلك لابد من الاستعانة بكم كبير من الشهادات والدراسات التي انجزت عن كل واحد منهما، بالإضافة طبعاً إلى اللوحات والمنحوتات وكتابتيهما الشخصية وأقوالهما لوسائل الإعلام ولالأصدقاء وغير ذلك، لكن هذا الأمر ليس بالسهولة التي يبدو عليها، أولاً للسبب الأنف الذكر، وثانياً: لأنه من العسير رصد كل من الرجلين ومتابعة مصادر تأثره ومواضع تأثره بصورة شاملة ومؤكدة، فكل منهما كان غزير الانتاج واسع الاضطلاع ذا علاقات متشعبة ومصادر لا حصر لها، وكان مشهوراً في حياته وفي صلب الحركة الفنية والثقافية عموماً، كانا متداخلين بها ومتشاكبين ومتفرعين ولا يمكن في حالتها رصد مصدر الفعل وعكسه بسهولة إلا في المواضع والحالات الشديدة البروز. إن صيغة معرض بهذا المستوى ومن قبل هيئة فنية بارزة (التيتوث المعصري) هي تذكير ودعوة لإعادة فحص تلك العلاقة،



ماتيس

وغوغان، مشغل الجنوب... إلى آخره، حيث كل واحد من هذه العروض بالنسبة لبعضهم، خصوصاً المؤسسات العارضة والمنظمين، هو بمثابة دراسة جديدة ويبحث من أجل استكشاف جوانب مهمة أو مجهولة في أعمال معروفة، وإعادة نظر تحت ضوء مختلف في تلك الأعمال، وبالتالي «من أين تأتي بأعمال لم يسمع عنها الناس من قبل؟».

يصف بعض النقاد ومتابعي الفن والفنانين تلك العروض بأنها إعادة بيع وتسويق سلعة سبق وأن بيعت مراراً من قبل، وأنه لا طائل فنياً خلفها ولا مبرر لها سوى الجانب التجاري الذي هو مبرر إلى حد ما لبقاء الصالات الكبيرة على قيد الحياة. ويتساءل هؤلاء إن كان الاتيصال الشديد على المعرض الأخير سيعطي مبرراً لمعارض أخرى لا أحد يستطيع الجزم بحاجة الجمهور لها، عن بيكاسو وبرك مثلاً، بيكاسو ودالي، بيكاسو وميرو وماتيس وسيزان، ماتيس وبول كلي، ماتيس وغوغان إلى ما لا نهاية له من العروض.

بعض هذه العروض واهي المبررات، وبعض الأسباب

لا يكفي لمثل هذا الضجيج، والأدلة كثيرة منها في دليل معرضنا إياه، يقول: «كان تأثير كل من بيكاسو وماتيس على بعضهم قوياً نظراً لصلتهما الوثيقة ببعضهما على الأقل في البداية، وحتى عندما كانا لا يلتقيان، فإن كلا منهما كان يراقب عمل الآخر، ويعرف آخرتوصلاته». من جرّء على تحدي ذلك القول؛ ولكن كم من الحقيقة فيه، ألا ينطبق على العلاقة بين فنانين كثيرين؟... إلى آخره.

لم تكن علاقة بيكاسو وماتيس حميمة ودافئة مثل علاقة بيكاسو وجورج براك أو ماتيس بجارلس كاموين، وعلى رغم أنهما عرفا بعضهما على مدى نصف قرن حتى وفاة ماتيس عام ١٩٥٤، وشهدت تلك العلاقة فترات انقطاع لم يمسح أي منهما لكسرهما بالاتصال بالآخر (لا توجد صورة فوتوغرافية تجمعهما معاً)، لكن قد يصح القول أيضاً أنه حتى لو ضاقت

حدود العلاقة بين الرجلين على المستوى الشخصي، فإن علاقة حقيقية نشأت بينهما على الصعيد الفني، وكان لكل منهما تأثير واضح على عمل الآخر، وإن تحت الخلافات الظاهرية الواضحة للعيان، توجد صلة عميقة نسيجها التأثير المتبادل والمواقف المتشابهة، كما تقول الهزابيث كاولنغ في تغديهما المعرض، وهي اختارت لوحيتين قريبتين لبعضهما لغلاف كتاب التقديم، ونقلت عن ماتيس كلاماً مؤثراً لتأكيد ذلك، إن قال عام ١٩٤٨:

«التقيت مرة في الشارع ماكس جاكوب وقلت له إننا لم أكن أقوم بما أقوم به الآن (في الرسم) فساختر أن أرسم مثل بيكاسو، يا

إلهي، ما أغرب ذلك! قال ماكس، هل تعلم أن بيكاسو قال لي الشيء ذاته عنك». أما بيكاسو فقد اختصر العلاقة بينه وبين ماتيس في حديثه إلى صديقهما المشترك أندريه فيرود: «إن ماتيس يعرف أنه من المستحيل عليّ أن لا أفكر فيه، حيث إن بينه وبينني للرسم، وبعد كل ما يمكن أن يقال ويُفعل، فإن ذلك يجمع بيننا».

كان الأصدقاء يعرقون اهتمام ومتابعة كل من الفنانين



يدعي أن أيًا من الاثنين اقتصر تأثيره وتأثره على الآخر، سوى أن المناسبة تحدد البحث والأمثلة.

في صيف عام ١٩٠٦ رسم ماتيس صورة شخصية له بلحية كثيفة وقميص بحارة مقلّم اشتراه من (كوليور) قرية الصيادين، حيث رسم الصورة وفيها ينظر باتجاه المشاهد بمرزح من التحدي والفضول المجولين بالقلق. ومع أن ألوانها

قوية ومشبعة هنا وهناك،

فإنه أعطى جل اهتمامه

لايجاد انطباع بوجود

كتلة ثلاثية الأبعاد ذاته

وجود قوي، وربما لهذا

السبب رسم الرأس أكبر من

الحجم الطبيعي وبالغ

بتضيق الكتفين (وهي

علامات يمكن رصد

انتقالها إذا ما صعبت

ملاحظة التعابير

والانفعالات) والنتيجة

كانت تعبير إصرار عنيف

وثقة في وجه المشاهد وفي

وجه عالم لا يبدو أنه جدير

بالثقة إن لم يكن معادياً.

في صورته الشخصية التي

رسمها بيكاسو لنفسه بعد

صورة ماتيس ببضعة

أشهر عام ١٩٠٧ بدا وكأنه

يداعب مشاهدته بحدقته

السوداوين حيث البيز

الأيسر غائم بارتباك

والآخر يحدق بغموض، ومثل ماتيس رسم الرأس كبيراً، أكبر من

الحجم الطبيعي، وأحل العين المسبطرة في مركز القماش لجلب

أكثر ما يمكن من الانتباه وكان رسم الصورة متزامناً مع

اكتشاف بيكاسو لما أسماه «النحت القلبي».

وهنا تدخل أيضاً قصة علاقته مع ماتيس، فقياً للأخير، فإنه

هو المسؤول عن اكتشاف بيكاسو لـ«النحت الأسود» أو

«الزنجي» في خريف ١٩٠٦، حيث اشترى ماتيس منحوتة



ماتيس

الكبيرين لعمل الآخر، ولو عن بعد، يفهمون ذلك ويعجبون على مشاعر المأساة والفصول والرغبة الشديدة في معرفة رأي الآخر التي تخفي تحت قناع من اللاهتمام، لهذا إذا أراد أحد هؤلاء الأصدقاء أن يضم دعم ماتيس مشروعاً ما، مانه من المفيد دائماً أن يذكر أمامه أن بيكاسو وافق على المشروع نفسه وبالعكس، وإن أي شخص يخال خطوة عند أحد الفنانين، فهو

بنالها عند الآخر، وكان من

الخطأ أن يحاول أي شخص

التقرب لأحدهما بانتقاد

عمل صاحبه وانتقاصه،

وعن ذلك سجل الأب إم.أي.

كورثيه في دفتر مذكراته

يوم التاسع من تشرين

الأول (أكتوبر) عام ١٩٤٨:

«أخبرت ماتيس بينما كان

يعمل على انجاز تصميم

كنيسة الدومينكان في

فينس، أن بيكاسو يشعر

بالدفع تجاهه لدرجة أنه

تأثر جداً عندما شاهد

صورته (بيكاسو) مثبتة

بسمياري إلى رف الكتب

المشرك إلى جانب سريره

(سرير ماتيس): نعم انه

الشخص الوحيد المخلول لأن

يتحدث عني بالسوء - رد

ماتيس - يوماً ما سمع

بيكاسو شخصاً يقول: ربما

من أجل التقرب منه - لقد

رأيت للتو لوحة قبيحة لماتيس، فاستدار بيكاسو بشكل مفاجئ،

وقال: أتت على خطأ، ماتيس لم يرسم لوحة قبيحة أبداً».

منذ بداية حياتهما الفنية كان إحساس كل واحد منهما حقيقياً

بأهمية الدور الذي سيلعبه الآخر في تاريخ الفن وفي تاريخه

هو، وربما تعدى هذا الاعتبار شخص الآخر إلى فنانين آخرين،

وبالامكان تذكر أمثلة وحكايات عن علاقة ماتيس بفنانين

شباب مياصرين له في تلك الفترة وكذلك بيكاسو، لكن لا أحد

وتبينت انني أيضاً كنت ضد كل شيء، أنا أيضاً اعتقد أن كل الأشياء مجهولة ومعادية».

لكن هل تحول الإعجاب والاحساس بخطر الآخ وتقدير موهبته إلى علاقة شخصية؟ لم يتوصل ماتيس وبيكاسو لبناء نوع من الانسجام الودود والشخصي بينهما على رغم أن علاقتهما شهدت في بعض الفترات لقاءات مستمرة وزيارات متبادلة، وبقي الجانب العقلي هو السائد في تقبل كل منهما الآخر، لكن ذلك ليس كل شيء، فكلما ازداد المرء اطلاعاً على خفايا تلك العلاقة، تبدى له أنها أكثر تعقيداً مما ظن أولاً، وإن فيها ظلالاً خفية ودرجات كثيرة تمس مختلف طبقات شخصية كل منهما ونفسيته، خصوصاً وأن أياً منهما لم يكن مثلاً للشخصية البسيطة والسهلة.

تطور هذا المركب من التقدير والإعجاب وربما الحسد في اعتبار كل منهما الآخر عند بيكاسو إلى أشكال مرضية بعد وفاة ماتيس في ٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٤، ابتداء من رد فعله المباشر عند سماعه الخبر الذي اتخذ شكل نوبة من الرعب، رفض معها الاقتراب من الهاتف، مثلاً، للرد على عائلة ماتيس التي أرادت أن تسمع شيئاً من التعاطف مع مصابها، أو كلمات أسف ومواساة من صديقه بيكاسو مباشرة. لم يذهب إلى التشيع، كتب صديقه فرانسوا غليوت: «اعتبر بيكاسو وفاة صديقه نوعاً من الخيانة فقد أحس أن ترك وحيداً، وهما يعتقد أنه مريض هو نفسه، وتحول هذا الاعتقاد إلى وسواس مصحوب بالخوف من المجهول، فاعتزل الناس، وفي ٢١ تشرين الثاني، أي بعد ١٨ يوماً على وفاة ماتيس، مر عليه رونالد بترويز ليعتشي معه، فوجده لا يزال راقداً في فراشه: «كان حزناً ويبدو صغير الحجم متفقد الوجه، أكثر شحوباً مما كان عليه قبل اسبوع ولا يستجيب للحديث».

مر تأثير وفاة ماتيس على بيكاسو بأطوار متعددة، فقد تلبسه في البداية إحساس بالمسؤولية الفنية والأخلاقية إزاء صديقه وورثته الفني لفصحه جوابه على ملاحقة أحد الأصدقاء عن بعض التخطيطات التي رسمها بيكاسو مباشرة بعد موت ماتيس، حيث أشار الصديق إلى أنها تشبه كثيراً تخطيطات ماتيس، فأجاب بيكاسو من دون أن يشعر بأي نوع من الاهانة ولم يأخذ الكلام

صغيرة لرجل افريقي جالس من تاجر تحف، وحدث ان كان بيكاسو موجوداً عندما عاد ماتيس بالتمثال فتدارسا معاً، وبقي الأمر كذلك ستة أشهر أخرى قبل أن يمر بيكاسو بتجربة أكثر إثارة وتأثيراً بمشاهدته لمنحوتات المتحف الانثروغرافي في باريس حيث ترك «النحت الأسود» أثراً مميزاً عليه.

في حوار مع اندريه مالرو بعد سنوات عدة، تذكر تلك الزيارة الأولى للمتحف باعتبارها حداً فاصلاً في حياته (فيما يأتي من سطور شيء خارج موضوعنا ولكنه ليس من دون فائدة)، إذ قال:

«لم تكن الأفعنة منحوتات مثل غيرها من المنحوتات، لا أبداً، كانت أشباه سحرة، لم يكن السود سوى وسطاء... كانوا ضد كل شيء، ضد الأرواح الفطرية غير المعروفة، نظرت إلى تلك التماثيل



بيكاسو



أيضاً.

وبعد، هل أرادت تحقيق علاقة أعمق ببعضهما، وهل كان ذلك ضرورياً، هل حاولا أم لا على رغم كل ما رأيناه من تعلق أحدهما بالآخر، وإذا كانا فشلا في مد أرضية من الألفة والحميمية بينهما وكان شكل علاقتهما الذي عاشاه خمسين عاماً هو غير ما أراداه، فكم كانا مختلفين؟

تختصر صورتان منفصلتان التقطنا لبيكاسو وماتيس عامي ١٩١٥ و١٩٢٦ على التوالي الكثير من الملاحظات والحكايات التي ذكرها صحفيون وكتاب وأصدقاء عن الخلافات الظاهرية بين الرجلين الشابين - وهي بقيت هكذا حتى النهاية - واقتراق عادات وسلوك وطباع كل منهما من الآخر. فبينما احتفظ ماتيس بهيئته الأنيقة حتى آخر أيامه وبمظهر

باعتباره تجريحاً لمعارفه: «نعم أنت على حق، ولكن الآن بينما لم يعد ماتيس بيننا، فإن أحداً ما يجب أن يواصل ما كان يقوم به، ألا تعتقد ذلك».

تلبس الشخصية هذا سرعان ما حل محله نوع شديد من «حوارات ما بعد الموت»، تعدت شؤون حياته العادية إلى عمله الفني، ويظهر ذلك جلياً في سلسلة اللوحات الخمس عشرة التي أنجزها على هدى لوحة «نساء الجزائر» لديلاكروا، إذ أكمل أول اثنين منها في ١٣ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٥٤، أي بعد ستة أسابيع على وفاة ماتيس، وكان تأثير لوحات النساء التي رسمها الأخير، بمؤثرات شرقية، شديدة الظهور وأخفا جلياً في لوحات بيكاسو، وهو ما أكدته ردأ على ملاحظة صديق: «نعم أنت على حق، فقد ترك ماتيس بعد وفاته لوحات نساؤه أرباً في ذمتي، أما لوحاتي هذه فتتمثل رؤيتي للشرق حيث لم أنقب إلى هناك أبداً».

كان بيكاسو يعرف جيداً - وأشار إلى ذلك في مواضع كثيرة - كيف أن ماتيس متغلغل في أعماله التي أنجزها بعد وفاته (وفاة ماتيس طبعاً)، ليس فقط في سلسلة ما بعد ديلاكروا، ولكن في مجمل إنتاجه لتلك الفترة، يظهر ذلك أحياناً في بعض مظاهر اللوحة وجودها العام أو في روحيتها والأحاسيس التي تحيط بها وأحياناً في تكوينها وبنائها وتفصيل بصريّة كثيرة فيها.

في طوطم آخر من أطوار تأثير موت ماتيس عليه، صار بيكاسو يحاوره ويجادل كما لو كان حياً يقف إلى جانبه. وفي الأشهر اللاحقة لموت صديقه تعمق اكتشافه الفجيع لضخامة خسارته: «يجب أن نتحدث إلى بعضنا بأكثر مما نستطيع، فغداً يموت أحداً تبقى أشياء لا يستطيع المي أبداً أن يقولها لأي شخص آخر». تنسب غيلوت الكلام السابق لكليهما بيكاسو وماتيس وبالتأكيد بالنسبة لبيكاسو فقد توقف هذا النوع من الحوارات الاحسانة إلى الأبد ومن دون أدنى شك بقي الكثير مما لم يقل.

احساس الخسارة هذا ينضج من كل بقعة في لوحات بيكاسو (الرسم) والتي أنجزها على دفعتين في خريف ١٩٥٥ وريبع ١٩٥٦، والتي كلما تطورت ونمت، تكرست مثل فرشاة متطاولة لماتيس الذي لم يورث بيكاسو بموته لوحات النساء فقط، ولكن موضوع موسم الغتان



١٩٤٧ وقد تعذر عليه النوم:

«الليلة أشعر بقناعة تامة أن بيكاسو يجب أن يرسم فريسكو (جدارية جصية) حقيقية في متحف انتيب (...). أنا واثق أنه ستعجز عملاً طويلاً وستعجز ذلك ببساطة شديدة، أريد أن تقوم بهذا العمل لأنه من المستحيل علي أن أقوم به بنفسي وستقوم به أنت أفضل مني، أرجو أن تفكر بالأمر، إن هذا شيء مهم للجميع، وأرجو أن تعذر الحاحي عليك ولكني أؤذي واجبي».

في شكلهما وتصرفاتهما مع الناس يبدوان مختلفين كثيراً ويتركان انطباعين متباينين تحدثت عن ذلك عشيق بيكاسو أيام تعرفه إلى ماتيس، فرنانده أوليفيه في كتاب مذكراتها.

«لا يوجد ما هو جذاب بشكل خاص في بيكاسو عند النظرة الأولى، مع أن تعابيره التي تبعث على الاستغراب تجبر المرء على الانتباه إليه وبذلك من المستحيل عملياً تصنيفه إلى فئة معينة من الناس، لكن ألقه ولهيبه الداخلي الذي يشع به المرء تمنحه نوعاً من الجاذبية... كان بيكاسو صغير الحجم، ذاكن اللون، متين البدنية قلق ومقلق بعينيه الخارقتين العميقتين الكتينيتين الشابتين بفضل، كانت إيماءاته خرقاء وله يدا امرأة رث الهيئة وغير مرتب الهندام وخصلة شعر سوداء لامعة تشق جبهته الذكية والعنيدة، كانت ملابسه ملابس نصف مشرد ونصف حرفي وكان شعره الطويل بافراط يغطي باقة سترته المتهاكة».

«أما بالنسبة إلى ماتيس فهناك شيء ما شديد الألفة في مظهره الاعتيادي وحيته الذهبية الكثيفة حيث يبدو رجل من كبير ومسنن ومع ذلك كان يخفي خلف نظارتيه السمكتين، أما تعابيره وجهه فهي مبهمه لا تفصح عن شيء، لكنه يتكلم من دون توقف حالماً ينتقل الحديث إلى الفن، يجادل، يؤكد بجهد لكي يقنع، لديه وضوح فكري مذهل، دقيق، مختصر وحكيم اعتقد أقل ببساطة بكثير من الصورة التي يريد أن يظهر عليها». وحسب فرنانده فإن «الجدي والحر» ماتيس كان مسؤولاً عن الجملة المشهورة في وصف علاقته ببيكاسو: «نحن مختلفان كما يختلف القطب الشمالي عن الجنوبي».

• يقام معرض ماتيس وبيكاسو في التوت الحديث في لندن. ينتقل بعدها إلى باريس ثم نيويورك).

رسمي ملحوظ: لحية مثذبة، شعر رأس مصفف بعناية، بدلة أنيقة غالباً وكان يعمل بمنهجية ويمكن تلمس طاهر الترتيب، فيه أشياء جميلة وحُف وأقمشة ملونة (استلهم الكثير منها في أعماله)، يفكر بدقة ويكتب بعناية عن أفكاره ولوحاته، وتؤلف كتاباته الكثيرة عملاً مهماً لا يمكن الاستغناء عنه عند دراسة أعماله (ماتيس)، مثلما بقيت حياته الخاصة بعيدة عن الأضواء.

على عكس ذلك، كان بيكاسو معتاداً بأسلوبه البوهيمي لمعظم حياته وتورعر في جو من الفوضى والارتباك، في مشاغل مكتظة بأكراس من الصور، والتمائول لمقاة بلا إكترات حيثما يوجد مكان والأرضية مغطاة بأعقاب السجائر وقصاصات الورق وأنية الألوان والفرش المتببسة، بينما شؤونه الغرامية لا يزال جديد قصصها يظهر حتى الآن ليزيد من تشوش صورة علاقاته بالنساء التي هي مشوشة أصلاً، كما جعل حياته الشخصية مباحة تقريباً، وكان في خمسينيات القرن الماضي نجماً إعلامياً. وإذا كان كثير الإنتاج ومتنوعه، فإنه كان في الوقت ذاته يكره التفتير حول الفن وحاول ما في وسعه تجنب شرح عمله ومقاصده من روايته، وكثيراً ما جاءت أقواله عن الفن متناقضة ومتباينة، وباختصار كان ماتيس منفتحاً صريحاً فيما يخص عمله الفني، كقولاً في شؤون الخاصة بينما فعل بيكاسو العكس.

لكن هناك من المضطلعين من أشار إلى وجود أمر آخر خفي يجمع بين الرجلين ويكون جزءاً من الأصرة القوية بينهما، وهو أن هدوء ماتيس وثقته بنفسه لم تكن غير قناع لاضطرابه الحاد وارتبائه وبلبله وروحه وخوفه الذي جعله ضحية أرق أبدي- كما اعترف هو- وإن كونه روحاً مضطربة جعل منه في الواقع أقرب كثيراً إلى بيكاسو مما يبدو الأمر من الخارج. وربما هناك أمر آخر ساهم في ضمهما دائماً إلى بعضهما وتقريبهما من بعضهما وألح على كل منهما لينظر في الآخر، وهو أن نقاد الفن بعد الحرب العالمية الأولى دأبوا على مقارنة الاثنين ببعضهما باستمرار، حقاً كان ذلك أم باطلاً، مثلما كان تقديهما باعتبارهما ولدا متعارضين فعل العكس وزاد ارتباطهما الفني، وقضولهما إزاء بعضهما.

على خلفية مثل هذه العلاقة الشائكة الطويلة التي لم يكن يبدو هناك فكاه منها تطوير نوع من التماهي بين الفنانين، تشرحه رسالة كتبها ماتيس منتصف ليلة الثامن من أيلول (سبتمبر)

## وجنون

# الحرية

### صخر هزرات\*

«هو» الذي قالت المتصوفة عنه وعلى لسانه «وما خلقتكم الا لأعرف».

ولأن عالم الخيال هو ملجأ الحرية ومسكنها منذ بدء الخليقة. فقد كانت هدفا للمصادرة من قبل كل السلطات عبر التاريخ. ولهذا كان الفنانون والعلماء والمفكرون مكرسين قسرا للعمل تحت جناح القصر والمعدن، وبمعنى آخر تحت سيطرة السلطة الدينية والدينية، ولم ينج الانسان من الانصياع والاستسلام لكل ذلك ووقع في حبال التقيد والقوينة، بعدما أفتقته هذه السلطات غصبا عنه بشروطها وبضرورة تضحيته بجزء من حريته أو بكامل حريته في سبيل التأقلم مع الحياة ومسارها المنظم والمبرمج، وبأن هذا التوجه هو الطريق الوحيد للعبادة.

تبدأ الحياة الانسانية على سطح هذه الكرة الأرضية، ومنذ ذلك الوقت يبدأ الانسان بقوينة حياته وعلاقاته مع الآخر، ومنذ ذلك الزمن يبدأ بتوجيه حريته نحو عالم تخیلاته الخلاق. فإذا كان الواقع يفرض عليه شروطه ويحد من حريته. فعالم الخيال على عكس ذلك يفتح الابواب لتأملاته على مصراعيها. لذا وجد الانسان في هذا الحيز مجهول المعالم والصفات المسكن الأمين لحيته، ومن هذا المجال السري بدأت تتجلى ممارساته لحيته، بتجسد وتعلق ابداعاته واكتشافاته. فإذا كان الواقع بشروطه الصارمة وسطوته الجبارة يشل حرية هذا الانسان، ويرمي به أحيانا إلى أحضان الاحباط، فإن عالم الخيال المتحرر من كل القواعد والقوانين كان يستقبل كل نزواته الحرة بالتقدير

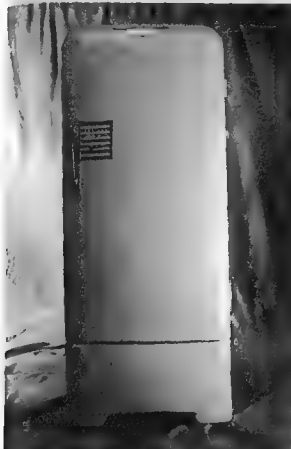
والاحترام والجدية مهما بلغ بها الشطط والظنون والافتانازيا. ومن هذا الفضاء الحركي ينطلق، وينفذ الى الواقع لترويضه والسيطرة عليه، لهذا كان الانسان منذ الازل والى الآن يشعر بالراحة والسعادة وهو في أحضان خياله لأنه في هذا الحيز من حياته ووجوده فقط تتحقق حريته، وفي تحققها تكون انسانته، ولا وجود للانسان ان لم يكن ممسكا بحريته اساس ابداعه.

فالانسان لا يمكن أن يكون بدون ابداعاته، فهو المخلوق الذي يخلق ليخلق ويبدع، حتى يكون ويعرف. تماما كما

\* فنان يقيم في باريس



أدوات وتجهيزات حديثة للعمل والابداع التمر



والبرك أصبح عملا فنيا - كريستيان فريدل - فنان من مدينة كولن - ألمانيا  
أقام عرضا في تظاهرة الدفءاء المشهورة في باريس عام ١٩٩٧

ويدورها في حياته وفي الحياة الاجتماعية والتاريخ الانساني،  
ويان سعادت لا يمكن أن تتم إلا انطلاقا من هذا الوعي، ومن  
حقه الكامل بهذه الحرية.

واستنادا الى هذا الوعي والى ادراكه لقيمة ودور الحرية، في أي  
عمل ابداعي، وأي انتاج او اكتشاف خلاق، صار الانسان  
المبدع والفنان الخلاق في هذا العصر يعمل. ولأن التمرد على  
أي قاعدة وقيد هو من طبع وطبيعة الفنان والمبدع، نراه في  
زمننا هذا وقد أسكرته الحرية الفكرية والذهنية التي بدأ العيش  
في جناتها، وأخذته النشوة والمتعة بتلك الحرية التي ما وصل  
اليها تماما في أي زمن، ولما يقارنها بعد في الجوهر انطلاقا  
أقرب الى الجنون منه الى الضياع والحرية في متاهات  
الاختيارات. فاذا كان صحيحا بأن الشكل البدائي والأولي  
للتمتع بالحرية، هو التمتع بحق الاختيار، وبأننا عندما نتمتع  
بالحرية بكل أبعادها تنفتح أمامنا ساحات وحقول واسعة

فصار في سبيل ذلك يبتكر لنفسه شرائع تنظم له وجوده  
وعلاقاته، باسم السعادة والتعائش أخذ يضيق على حريته،  
ويحدد لها القنوات ومتنفسات الأمان، دون أن يشعر تماما  
بقيمة ما يفقد عندما يفرض على المتبقي من حريته فضاءات  
محددة بجدران القوانين ومنافذ ومخارج الشرائع بكل أنواعها،  
وظل مسترخيا ومطمئنا الى هذا المكان الذي أسكن فيه حريته  
الابداعية بجعلها بين عالمين، عالم الخيال وعالم الواقع، وبقي  
قنوعا بانتاجه الابداعي، المولود على هذا الصراط الفاصل بين  
الاثنين، فكان الفكر، وكانت الفلسفة، وكانت الجماليات  
بأنواعها رسما وتشكيلا، شعرا وموسيقى، ولا زالت تنوس كلها  
بين هذين العالمين.

قرون مضت والانسان أمين على ما اختار لنفسه ولحريته من  
موقع، وكلما قامت محاولة لاعطاء حريته مكانها ولانسانيته  
قيمتها الحقيقية، قمعت باسم القانون والعرف والنظام  
والنوق، حتى جاء الزمن الذي احتلت فيه الفلسفة، وبالتالي  
الفكر مكان المصادرة، وفرضت نفسها بشكل غير مباشر للقيادة،  
فكان الانسان المفكر وخاصة بعد اكتشاف الطباعة وانتشار  
الكتاب وإقامة المدارس، أحد العوامل الفاعلة في التاريخ  
الانساني، ومنذ ذلك الزمن أخذت الحرية الانسانية المدعومة  
بمنطق وسلطة الفكر تتبوأ مكانا أكثر اهمية في سلم القيم،  
وبدأت تتهاوى او تتصدع سلطات القصور والمعابد، وصار  
الانسان بدءا من هذا، وشيئا فشيئا يكتشف ما يحنيه اسمه وما  
تعتيه قيم الحرية، وبالتالي قيمة حرية التفكير والابداع.

لن نستطيع تحديد بداية هذا التاريخ، وربما سنعثر على أكثر  
من انطلاقا او بداية فيما اذا تأملنا واستقرأنا التاريخ العام  
لل البشرية واحداه الكبرى ولكن بدون أدنى شك، في تاريخ  
البشرية حيث الانسان هو القيمة التي تجري عليها ويسببها كل  
الصراعات القائمة في العالم الآن وعلى كافة المستويات،  
وحريته الآن هي التي يزعم كل منظر ومفكر أنه يطلق بتفكيره  
منها، رغم تعارض النظريات وتصارع الأفكار، ونحن رغم ما  
قد نعثر عليه من تشويوهات لصورة هذا الانسان، في كل ما  
يحدث من اختراقات على مستوى حقوقه، وما يتم من مذابح  
وحروب وإبادة باسم هذا الفكر أو ذلك، ورغم كل الانتهاكات  
لحريته على مدار الكرة الأرضية، نجد دون أدنى شك، ان  
الانسان كفه، أصبح الآن أكثر ادراكا ووعيا بقيمة الحرية،

للاختيارات لا حدود لأرجائتها. ولكن ليس صحيحاً أننا مجبورون على التخلي عن النواظم التي يمكن أن ترتب ونهيء لنا ما ينحصر الراحة في اختياراتنا. وليس صحيحاً بأننا ملزمون بالتصرف كالمجانين، وبالتنازل عن توازننا العقلي أمام هذا الكم الذي لم نتعود عليه من الحرية. ولا نحن ملزمون بالتخلي عن المنطق والعقل. والابداع بكل أشكاله، إن كان يستدعي الخروج عن المألوف والتمرد على القاعدة فهو لا يستدعي جنون الشذوذ بأي ثمن وبأي طريقة، لأن ممارسة الابداع الفني، عمل وإع يحكمه العقل حتى في أشد حالاته بعدا عن التنظيم الرياضي العاقل، وفي أكثر من صورة غرقا بالعواطف. والفنان في ممارساته لعملية الخلق والابداع، ربما يحتاج الى شيء من نوع خاص من الجنون، ألا وهو جنون الشجاعة والجرأة والتحدى، وهذا على ما اعتقد جنون عاقل. إن ما دفعني الى الحديث في كل ما سبق، وما يدفعني لكتابة ما سيتبع، انما هو ما نراه ونسمعه في ما يخص الابداع الفني حالياً في العالم، وفي العالم الغربي تحديداً، فما يصيب الحركة الفنية والثقافية الآن من جراء غرق الفنانين والمثقفين في فضاء الحرية الرعب، الذي يهدد بالانزلاق الى عالم أكثر علاقة بالجنون المرضي الحقيقي منه الى العلاقة بالابداع، وهذا ما ليس له علاقة بالمعنى المجازي للكلمة بعد ذاته، ولذا فهو بدون شك شيء مثير للقلق.

فالناس عموماً، إن كانوا ينفرون الآن من الاحكام الاخلاقية، والتقييمية، بسبب شدة تعلقهم بحريتهم وفرديتهم، سيدركون لاحقاً بأن الحرية لا تعني البتة البعد عن المسؤولية، ولا تعني ابداء اللعب المجنون بما بين أيديهم وبما بين يدي الآخرين من معطيات ذهنية وتجربة إنسانية، لأن الحرية هي في تلك المسؤولية التي تسكنها والتي تلزمنا بالمنطق والعقل أولاً، وفي احترام هذا الآخر ومسؤوليته الكامنة في حريته ثانياً. وإذا كان الابداع يعتمد في جوهره على الحرية، فإن العملية الابداعية استناداً الى ذلك تفرض على الفنان مسؤولية ذات نفل لا يستهان به.

من الاستعراضات الفنية التي تناقلتها الصحف والمجلات الغربية خلال السنوات الأخيرة ما قدمته «فنانة» إيطالية ما حفظت اسمها في ذاكرتي ولا أريد أن أحفظه فاساهم دون ارادة مني فيما تمننا لنفسها من الآخرين، واقصد الشهرة التي لا

تستأهلها، فقد عرضت أعمالها في إحدى صالات العرض، وأوضحنا انها توصلت بالنهاية، بمساعدة إحدى شركات الصناعة الغذائية، الى التعبير عن وجهة نظرها بالعملية الابداعية، موضحة بأنها تعتقد ان العمل الفني ليس الا عملية استفرار او تفرغ لما يجتره الانسان من تجارب وأحداث وأخبار يومية، ولهذا فهي تنفذ أعمالها بتناول او بشرب مواد ملونة قامت الشركة المختصة المذكورة سابقاً بصنعها خصيصاً لها، ثم بتقوُّ هذه المادة على سطح اللوحة الغام. و«الفنانة» تقوم في كل معرض لها بتقديم عرض مباشر لتقوُّها أمام الجمهور.

سيدة أخرى، فرنسية، وقد التقيت بها في «مهرجانها» في ضاحية «إيفري» بالقرب من باريس، تدعي أيضاً بأنها «فنانة» طليعية، وهذه الأخرى تحدثت أكثر من مرة على شاشة التلفزيون الفرنسي مقدمة وجهة نظرها بالفن والعملية الابداعية، قائلة بأنها لا تقبل بفصل الفنان عن إنتاجه، وبأن العمل الفني الاصيل يمكن في الفنان ذاته، ولهذا فهي اختارت ان تقدم نفسها كعمل فني، وبما انها تعيش في هذا العصر فهي تختزن خبرات وصورا فنية تعود الى قرون، وجسمها لا بد له من ان يعكس هذه الخبرة الجمالية الانسانية، لذا فهي تقوم بإجراء عمليات جراحية تجميلية لوجهها وجسمها (الواحدة) تلو الأخرى، وطموحها ان يصبح وجهها وجسمها في النهاية ملخصاً لكل ما انتجه الفنانون في لوحاتهم عبر التاريخ من نماذج إنسانية مثالية الجمال. فالعينان تريدان شبيهتين بعيني الموديل كذا في لوحة هذا الفنان، والأنف تريد كأنف تلك السيدة في لوحة ذاك الفنان... الخ. والمدهش الذي يثير الشفقة ويدعو الى العزن ان هذه السيدة قد وصلت حتى الآن الى اجراء حوالي خمس عشرة عملية جراحية، وانها في كل مرة تجد المؤسسات الراعية للفن تقبل بتغطية نفقات عملياتها الجراحية، وتجد صالة العرض التي تقوم بتغطية الحدث بالتصوير الفوتوغرافي والتلفزيوني، ثم بعرض هذه الصور وطبعها وبيعها و... وهكذا، واعتماداً على تسويق منتجات هذا العرض «الفني» والفعل «الابداعي» تعيش «الفنانة» وتستمر صالة العرض «الجالييري»، ولا عجب فهذا كله يدخل فيما يسمى بحركة Body Art هذه الحركة التي وصل الجنون ببعض اتباعها الى الانتحار، فقد قام «تشارلز كوجلر» امام الجمهور

الا الى قمع ذات لذات معينة. «فالبيناليات» والمعارض العربية كانت في بعض منها، وعلى ما وصل من أصداء، مليئة بأعمال خاوية من المعنى والجمال ولا تستند الى أي ذهنية، أو بالأعمال التي تنتمي فكريا الى الحركات الفنية التي ظهرت في نيويورك أو مدن أوروبا الغربية ضمن ظروف اجتماعية واقتصادية وفكرية خاصة، وفي جو ثقافي خاص بهذا الغرب ومما لا علاقة لنا به، وكل ذلك، سعيا وراء مظهر للمعاصرة في العمل، اقل ما يمكن أن يقال فيه إنه «كاريكاتوري»، ولهاذ وراء اعتراف «عالمي» لن يتم ولن يكون إطلاقاً.

وينسى هؤلاء ومن يشجعهم بحجة المعاصرة والعولمة ان الحرية ان كانت ومازالت جوهر الابداع والخلق الفني، فان الابداع والخلق الفني بعد ذاته كان ومازال فعل حب، وبدون فعل الحب هذا لا يكون العمل الفني ولا يتحقق، وهذا لا يتم الا في جو من الصفاء العقلي والروحي والعاطفي، ولا يمكن أن يتم في مناخ مجنون. والفنان ليس إنساناً مهوولاً أو مجنوناً كما تصوره الذاكرة الجمعية لبعض المجتمعات نتيجة تواجد بعض المتطفلين على الفن، هؤلاء الفنانون والمبدعين الذين يتهمهم الناس خطأ بالجنون بعيدون عن هؤلاء المبدعين للفن، وما هم في الحقيقة غير أناس قد سكنهم الحب والعشق لهاجس العملية الابداعية، فانثروا سهواً عن مسار التركيب الاجتماعي، وكبرت الهوة والشقة بين مسارهم ومسار الآخرين، فأصبحت بتفردهم وزغلتهم وبعدمهم مختلفين وغرباء. فهل من العقل ان نستمر بخلط جنون العبقرية الخلاقة بالجنون المرضي، او الاعتقاد بضرورة قتل العقل والحكمة فينا لانتاج العمل الجديد والمختلف بأي ثمن طمعا بالشهرة؟ أنسام!!



بتطويع عضوه التناسلي ستميمترا تلو ستميمترا الى ان مات. وبالصعود الى هذه الدرجة من الاستسلام لجنون الغرابة وهيبتيوريا التمايز والتميز والاختلاف عن الآخر، يصبح «مارسيل-دي شامب» الفنان الذي كان البادئ بفتح باب الحرية لأبداع فني على مصراعيه فنانا عتيق الأفكار، مدرسي الفكر والذهنية، وكذلك «مانزوني» و«ايف كلاين» الذي كان يستخدم الجسد الانساني كأداة للرسم به، حيث كان يدهن جسد «الموديل» الحاري بالمواد الصباغية ثم يدعه على سطح الورقة.

ان الحركات الفنية المتطرفة والشاذة، على شاكلة ال Body art دلت على شيء، إنما تشير وتدل الى مدى التخطئ الذي وصلت اليه الحركة الفنية العالمية، ولتشتت الذهني والفلسفي الذي غرق فيه العاملون في الفن، بعدما ترسخت الحرية كقهمة جوهرية وأساس محرك للخلق الفني، وكأن الانسان مطلق غير قادر على العيش بدون نقاط علام وروائز تحدد له فضاءه الحر.

وانذا كنا نحن العرب، مازلنا الى الآن في معزل عن هذه المنزلاقات الفنية والفكرية لا اعتبارات دينية وأخلاقية واجتماعية، وقبل كل شيء فكرية وذهنية وجمالية فنية راسخة فينا منذ فجر التاريخ، ففي ما نعيش الآن من تحولات كونية على كافة المستويات، ومن حتمية التزاوج والامتزاج والتأثر فكريا وثقافيا وفنيا، بعدما أصبح العالم وحدة جغرافية واجتماعية واحدة، ما يدعو للقلق. فيعد سنين بل وقرون من النوم والعزلة عن كل ما له علاقة بالحرية عموما، وبالحرية الشخصية والأبداعية تخصصهما، وفي ظروف الانفلاق على الماضي المزدهر والخوف من المستقبل المجهول، يصبح التعامل مع الحاضر بهماء الجهل والرفض المعرفي، والتدريب على اختيار الثقافة المستقبلية والذهنية الطليعية، فعلاً أقرب إلى المعجزات.

والمراتب المتتبع للنشاطات الفنية التشكيلية في الساحة الثقافية العربية، ربما لا يعثر على حالات متطرفة وشاذة شبهة بتلك التي ذكرت قبلاً، ولكنه سيجد بعض الأمثلة القليلة التي تعكس صورة للضياع الذي يعيشه بعض العاملين في حقل الفن التشكيلي في السنوات الأخيرة من هذا القرن، وخاصة في أعمال هؤلاء العجوليين الى تسلق سلالام لا تقضي



المسرحي التونسي  
عزالدين المدني

## المفكرون العرب لا يمتلكون الاحساس بالزمن

كيف أواجه الألفية الثالثة وأنا هزين ووحيد ومفلس!!

حاووره: فاضل سوداني \*

لا يمكن الفصل بين المسرحي عزالدين المدني والتراث العربي والاسلامي، كما لا يمكنه أن يتنفس إلا في مدينة تراثية مثل تونس. لكن أسئلته الفلسفية والدرامية المعاصرة، دفعته إلى التنوع في الوسائل الابداعية، من أجل فهم السؤال الصعب، فهو مؤلف مسرحي وروائي، وكتب العديد من البحوث النظرية في جماليات المسرح والابداع العربي.

وفي كل منتج مسرحي يكتبه يحاول أن يجعل منه بياناً مسرحياً في كيفية استخدام الوسائل التراثية لإغناء التأليف والعرض المسرحي تقنياً وفكرياً منذ أعماله الأولى مثل «رأس الغول» و«خرافات» و«الإنسان الصفر» ومسرحياته الأولى التي عالج فيها «خيبات الثورات» كمسرحية «ثورة الزنج» «ثورة صاحب الحمار»، «الحلاج، وحتى مسرحية مولاي الحسن الحفصي، قرطاج، كتاب النساء، التعازي، رسالة الغفران، الترييع والتدوير، على البحر الوافر، الله ينصر سيدنا ومسرحيته الجديدة «أبن رشد» وغيرها. ترجمت العديد من أعماله المسرحية إلى لغات عديدة.

\* مسرحي يقدم في الدنمارك

والآن وبعد عشرين سنة من شقاء الكتابة وسعادة الإبداع ما زال عز الدين المدني يحلم بكتابة نص يسافر من جيل إلى جيل، ومن حضارة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وما زال يفكر دائماً بالتجريب على النص المسرحي، والواقع والتراث بوحي تاريخي ومعاصر ولا يتكامل هذا لدى عز الدين المدني إلا أن يمكس جمرة الجنون ليوذعها نصه الكوفي والمطلبي. انه يبحث عن الفردوس المفقود ويدعو إلى (مملكة الكاتب المبدع القادر على خلق كون حقيقي من الخيال) وهذا سيكون محور كتابه النظري القادم - البعد الضروري - هذا الحوار هو ملامسة للمكونات الإبداعية لعقل عز الدين المدني الدرامي.

**• ما القيم الفكرية والفنية التي تحكم الكتابة المسرحية لديك ولا يمكن أن نجدها في نص الأخر؟**  
- منذ عشرين عاماً وحتى الآن كتبت عشرين نصاً مسرحياً، وكانت هذه النصوص مختلفة في مستوياتها وأفكارها أحدها عن الآخر، وكل منها كان متفرداً بموضوعه وشكله وهدف كتابته، والسياق السوسيولوجي وكذلك الظواهر والمشاكل المعاصرة التي لا تهمل الإنسان التونسي، وإنما العربي أيضاً، فالكتابة بالنسبة لي أصبحت عادة يومية، بالرغم من أنها مرهقة وتأخذ وقتاً طويلاً، أثناء انبثاق الفكرة والتأمل، وإعادة تركيبها من جديد حتى الصيغة الأخيرة، فمسرحتي الأخيرة «ابن رشد» مثلاً أخذت مني ٦ سنوات كتابة (انتركها وأعود إليها) في هذه السنوات كنت أحرث موضوعاً في ذاكرتي، تتكامل فأقوم بتفكيكها من جديد ضمن تأملي المعاصر للواقع والحياة، أبذل جهداً في كل شيء، الشكل، البناء، اللغة... الخ، وبالتأكيد فإن هذا ارهاق، لكن بهذا تكمن متعة الكتابة وكذلك الحال مع «رسالة الغفران» لأنني كنت أقوم بعملية تفكيك الفكرة وبناء النص ببطء شديد، وأكون سعيداً إذا كتبت صفحة واحدة في اليوم. إن حرث النص كما الأرض وفي كل مرة ينبتنق من الأعماق شيء ما. وأنا لا أنظر للمسرحية، كنص واحد وإنما هناك نصوص متعددة في النص الواحد، وبهذا فأنني أمتنع المخرج رؤى فنية مختلفة.. ونصوصاً مختلفة

**• تعني أفكار.. وتنوعات مختلفة... و..**  
- أعني نصوصاً متعددة.. أنا لا أكتب نصاً واحداً المسرحية الواحدة فيها عدة نصوص ذات مستويات مختلفة لكنها متماسكة البناء.  
**• بعيداً عن الثثرة التي يمزج بها الكثير من النصوص العربية.**

- يعيشك (بالتونسية) نعم... فمن أجل هذا التماسك وقفت منذ الستينيات ضد ما تسميه بثثرة النص المسرحي العربي، ضد الكلمة والمعاني الساذجة التي ترد في الكثير من المسرحيات، أو الكلمة القاموسية القديمة حتى لا يهمل الجمهور قاموسه لفهم هذه الكلمات.. لهذا يجب أن تكون الكلمة مفهومة ومعبرة. بالنسبة لي أعمد إلى تنقية نصي المسرحي من فائض الأفكار والكلمات حتى يكون نصاً متماسكاً، وإذا حذفنا أو أضفنا كلمة أو جملة يحدث خللاً في البناء الدرامي، وهذا ما أسميه بحوليات النص المسرحي.

إذن هذا.. الحرث وتنقية النص في كل مرة تدفعني إلى أن أكون ناقداً لنصي حتى أصل إلى تماسكه. فعلمي على اللغة يأخذ جانبين.  
الأول: هو اعتماد الكلمة الدرامية الفنية المؤثرة.  
والثاني: هو التأويل.. بمعنى أن الكلمة الدرامية متعددة المستويات والمعاني.

**• تعني التأويل العلاماتي؟**  
- نعم. وكل ما يقال أو يفعل على خشبة هو علامة ودلالة سمبولوجية، وهذا بالتأكيد يؤدي إلى تعميق النص، وهذه الأسباب جميعها تدفعني لأن أصنع النص.  
**• ألا تعتقد بأن الكلمة يجب أن تتخلل عن جذرها الأدبي (إذا جاز التعبير) بحيث تتحول إلى جزء من صور الفضاء المسرحي؟**

- بحسب رؤية المخرج.. فمثلاً في متن مسرحيتي «قرطاج» هناك قصيد شعري بعنوان «الخيول الجامحة» كتبته على إيقاع الصور المكية في القرآن الكريم، لذا فإن المخرج يمتلك حريته في الأخذ بها أو حذفها أو اقتباس إيقاعها فقط... الخ.

**الثثرة في النص المسرحي العربي**  
**• نعود إلى الثثرة.. ولا أعني بها في الحوار فقط،**



وإنما الثروة من خلال الفعل والحدث وهنالك شيء من ثروة العواطف والأفكار السانجة متوفر بإفراط في المسرح العربي... إذن كيف يتخلل المسرح والدراما العربية عموما عن هذه الثروة؟

- لقد سبقني، إذ كان بودي أن أطرح هذا الموضوع لأن آلية التأليف هي الدراماتورجيا. ونوعية وجدية التأليف هي التي تحدد هذه الآلية. فالنص والخراج المسرحي يجب أن يخضعا للدقة الميكانيكية، كالساعة الدقيقة التركيب، مكوناتها الداخلية مرتبطة احدهما بالآخر. كذلك التأليف من الضروري ألا تكون هنالك كلمة أو جملة، أو حدث فائض، وفي هذا المجال فإن الفرنسيين يعمدون إلى استخدام «المقص» مع الممثل الذي يحاول اضحاح الجمهور للتغلب على رداءته الفنية، فيعمد إلى زيادة الحوار والارتجال غير البناء مما يزيد من سذاجته، واستخدامهم للمقص من أجل أن يتغلبوا على الثروة الفائضة. إن تماسك الشكل والمضمون الفني لا يحتمل أية فاضة.

• بيتر بروك يدعوها الاختزال والتكثيف.  
- نعم.. سماكة الأشياء من أجل تحقيق رسالة الخطاب حتى يفهم الجمهور ما يجري أمامه.  
• ألا ترى بأن من مسؤولية المؤلف أن يكتب ما ندعوه بالنص البصري - بمعنى أن تتحول الكلمة إلى الفعل وصورة.

- كلا... هذا من مهام المخرج  
• إن ما أعنيه هو أن المؤلف قادر على إعطاء الكلمة دلالاتها الفضائية بدون أن يتحول الفضاء المسرحي إلى حوار يعتمد على السمع، وإنما أن تكون الكلمة جزءا من مكونات الفضاء وتحمل تأويلها الحركي ومعناها الفلسفي.

- من الضروري ألا تكون الكلمة معقدة، وخشنة، قاموسية مهجورة، وأن يكون لها إيقاعها وموسيقاها.

• إذن أنت تثبت النص في مشغلك المسرحي حتى تصل إلى نوع من الرضا الذاتي، لكن من خلال نقاشاتنا في ليل القاهرة الساحر، وعلى ضفاف النيل أو في صخب الضجيج نهارا، شعرت بأنه من نوع المؤلفين الذين لا يسمحون للمخرج بالحدف

من النص... هل تغلق على نصك خوفا من حرية فكر المخرج.

- أنا أقدم نصي مملوء بالأحداث والمشاهد التماسكة، فمثلا أثناء العمل على نص «ثورة صاحب الحمار».. حاول المخرج علي بن عياد، الحذف واختصار النص، لكن في كل مرة يحدث خللا في البناء الدرامي للنص.. نعم انني اميل إلى كتابة نص متقن الصنع دراميا، لكن في بعض الأحيان أقوم على الحذف والإضافة بعد محاولة المخرج. وفي مقابل هذا أطالبه أن يكتب فكره المسرحي من خلال رؤيته الإخراجية استنادا إلى النص التأليفي.. أي أطلبه أن يكتب نصا للركب.. للعرض، لا أن يقدم نصي كما هو، بل أن يعيد الصياغة الدراماتورية للنص، وفي هذا المجال فإن المصنف السويسي كان يعمل على صياغة النص حركيا من جديد، وكنت أنا أسهل الأمر على الممثل من خلال تقنية النص وتأكيد وانتقاء الكلمة الدرامية التي تتناسب مع شغل الممثل حتى يستطيع النص أن يؤثر على الجمهور.

- إن سذاجة ورجسية بعض المخرجين العرب تدفعهم إلى تجاوز غير معرفي بل طفولي على عالم.. وعقل المؤلف وقواعد صناعته. والدعوات المتكررة التي تمجد المخرج غير الواعي، فتزيده غطرسة ودكتاتورية وتدفعه إلى تشويه النص لشعره المسرح المهرة مثل تشيخوف وشكسبير وغيرهم.. بحجة التجريب، وإن المخرج هو مؤلف العرض المسرحي.

• إذا كيف ترى العلاقة بين المخرج والمؤلف في المسرح العربي؟

- ليس هنالك صراع بينهما بل يجب أن يكون الهدف هو التكامل، إذ لا يجب النص المخرج أو هو لا يفهم عليه أن يختار نصا آخر، وبما أنه اختار نصي إذن عليه أن يحترم قوانيني كمؤلف والا سيقوم بتفكيك النص بدون دراية

• لماذا تفترض هذا؟

- لأنني لا احترم المخرج العفوي والساذج، فليس هنالك إخراج عفوي.. أو رديء.. هنالك رؤية إخراجية فقط، عندما يكون المخرج فنانا مفكرا من طراز عال، أما الآخر فإنه مخرج تابع ويقلد الآخرين. لذلك فانا اعطي نصي فقط للمخرج الفنان الملتزم، لأنني متيقن بأن رؤاه كالثائر

- بالتأكيد فإن المخرج المتمكن من صناعته يمتلك القدرة على الصياغة البصرية لهذا النص.

• اذن كيف تكتب أنت نصك البصري؟

- اعتمادا على الصورة حيث يمكنك أن أكتب نصا بدون حوار بيني على الصور، فالصورة هي التي تعبر عن الحدث، من هنا تأتي أهميتها، إن المؤلف المبدع لا يكتب حوارا، انما يكتب الصورة، فهي الأساس في عمله، وهي المركز وعندما تكون الصورة أصيلة ومعبرة.

- حية، نابضة لها وجود حي، تكون شمولية، ومن هنا تبنى العلاقة مع الجمهور، على هذا الأساس الصوري عمل كبار المخرجين مثل مايرهولد، أريان منوشكين، انتونين أرتو، فيثاس وغيرهم، ولكن بالرغم من هذا لم تتم دراسة الاستخدام الحقيقي والعريق للصورة كونها لغة مسرحية تعبيرية.

• هل ترى حجم الصورة وإيقاعها على الورق أم في العرض.

- في مخيلتي وفي العرض المسرحي.

• ويدخل هذا ضمن التحقق لمقولة مايرهولد عن بوشكين، بأنه القادر على صياغة مستقبل العرض المسرحي، ومثل ما تدعوه أنت أن يكون المؤلف هو المحفز للمخرج.

- بالتأكيد وقد تم هذا بيني وبين الطيب الصديقي كما ذكرت سابقا. حيث يستطيع المخرج التعامل مع صور المؤلف الدرامية بحركية، لانها مرنة.. ومتحركة وغير ساكنة. أنا أرى، الصورة دائما بحركيتها، وهذا ينعكس على حالتي النفسية أيضا أثناء الكتابة حيث يحصل نوع من التماثل بيني كمؤلف وبين ما أخلقه من أحداث وشخصيات.. فأثناء الكتابة أتحول إلى انسان مهلوس.

• تعني الهلوسة الإبداعية.. والتداعي الحالم؟

- نعم لأن ما أكتبه يتلبسني.

- عمل انتونين أرتو على التخلي عن الأدب، بل الغائه تماما في العرض المسرحي، وتعويضه بلغة ووسائل بصرية ومشهدية، بالرغم من أنه كان معجبا بأدب سينكا وخاصة أوديب. لكنه يقول فكرة مهمة لدرجة الخطورة وهي «إن المسرح هو الذي يجعلنا نلحم ونحن مستيقظون

المستعرة وبهذا فقط يستطيع ان يثري، وأستطيع أن أتفاعل معه، فعندما يخلق عاليا، سأخلق بجانبه إذا كان ملتهب الفكر والخيال، وبالتأكيد فإن هذا سيدفعني إلى كتابة نص جديد أو إذا اقتضى الأمر سنكتبه سويا، ومع هذا المخرج فقط أستطيع الدخول في ورشة كتابة النص تأليفا وإخراجا، الفن لا يموت وإن المسرح مغامرة وجودية. وقد تحقق هذا مع الطيب الصديقي في «رسالة الففران» حيث كنا نثري بعضنا مما أوجد عرضا متفردا.

• حقا ان المسرح مغامرة.. ولكن إذا بليت أنت المؤلف بالمخرج الدعي والمسلح بالتكليف والجهالة.. أو المخرج الذي يكون شاغله ان يتصدر واجبات المهرجانات المسرحية الرسمية فقط والذي لا يفهم، الرؤية الإخراجية كونها تتم في البعد غير المرسي للنص؟

- لا أعمل معه، يجب أن أحمي نصي ومغامرتي من الفانتازيا غير الواعية لمثل هذا المخرج.

النص البصري ضد الأدب

• لم يكن المؤلف العربي متمكنا أيضا في الكثير من تجاربه التأليفية في فهم القوانين الإبداعية للعرض المسرحي من وجهة نظر سميولوجية.

- من خلال تجربتي الطويلة، فإن القليل من المخرجين والمؤلفين يمكن أن يفهموا دور الدلالات والتحليل السميولوجي في المسرح، لكن هنالك دائما نخبة عربية مثقفة يمكن للمرء أن يثق بها في خلق المعادل التجريبي للفهم السميولوجي المعاصر، وهذا واضح الآن وبشكل مكثف في تونس، وفي السنوات الأخيرة بدأ يظهر فهم دالاي للنص في العراق ومصر والمغرب.

• لم يعد النص المسرحي عالميا يكتب حسب قوانين التأليف الأسطوطاليسية، في تقديمه لامثولة ما أو تكديس أحداث على الورق، وانما اصبح هنالك حيز للرؤية البصرية فيه. هل أنت أو المؤلف العربي قادران على صياغة مثل هذا النص الذي ادعوه «بالنص الرويوي البصري» بحيث يتناسب مع متطلبات العرض المسرحي المعاصر؟

- المخرج في الكثير من الأحيان ليس لديه الوقت لأن يرى النص جيدا بهذا الشكل.

• لم يخطر ببالي مثل هذا المخرج.

ويكفي ان يكون مسرحا إذا تخلص من هذه الفكرة .  
ما رأيك بهذا؟

- انه كلام مهم.. كلام من ذهب.. جواهر...

• لكن ليس له علاقة بالسيولوجيا التي تبني عليها رؤيتك المسرحية.

- سمها ما تشاء... أنا أكتب عن مشكلات زمني ومجتمعي، لكن رأي أرتو يمتلك معاصرته وفي ذات الوقت أنا بجانب الأدب المرتبط بمشكلة العصر، واستخدامه في المسرح.

#### دائقة المؤلف المسرحي الجمالية

• ما هي مكونات ذائقتك التراثية والجمالية؟

- تكونت ذائقتي التراثية والجمالية منذ الصغر، عندما وعيت الغنى الجمالي والتراثي المكثف في الأسواق والأحياء الشعبية في تونس. كنت مأخوذا بسماع الحكايات والأساطير والخرافات من الرواة والحواة حيث كانت متناثرة في الطريق والأماكن الشعبية المختلفة، ووجدتها في المسرح أيضا، عندما أخذني والدي وأنا مازلت صغيرا، وعندما كبرت وتعلمت المهنة لحبيته وقرأت المسرحيات كأنها إلهام غني ومتنوع. فأنا امتلك نفاقتين، عربية قديمة متأصلة وثقافة فرنسية حديثة وكذلك ما يترجم عن الثقافة الأوروبية، لكنني أفضل الكتابة باللغة العربية، وكان هناك سؤال يقلقني دائما هو كيف أسرد حكايتي على المسرح للمتفرج العربي

• إذن كيف تروي حكايتك دراميا؟

- سأحدثك عن بعض همومي الشخصية، أنا أفكر دائما بجماليات العمل الفني، أي المكونات الجمالية لمختلف أنواع الإبداع، حيث كنت أكتب القصة القصيرة، فتعلمت أن الكاتب بالرغم من أنه يخاطب القارئ وي طرح نماذج بشرية إلا أن الحكاية يجب أن ترتبط جذريا بذات المؤلف. نابعة من كيانه وروحه بحيث لا تكون ترجمة للواقع الخارجي..

وأقلقني الأسئلة آنذاك.. ماذا أريد؟ .. كيف أكتب.. ماذا أكتب؟ كيف أبدأ، ما هي ضرورة هذه الفكرة؟ .. الخ.

ففي الوقت الذي أخاطب شخصية وهمية هي ذات القارئ من خلال كتاباتي ومسرحياتي، فأنني في ذات الوقت أخاطب المخرج أيضا، وعندما أقوم بتحليل المشكلة، فأنني أقوم بتجربة عقلية فنية وجمالية وسيولوجية، الزمن العربي الآن هو زمن معقد، لذلك فإن مسرحي

يحاول أن يكون شاملا، فاضافة الى الإنسان ومشاكله، أحاول أن أتناول كل مكونات الحياة والواقع، فمثلا أدخلت في مسرحي الحيوان والأشياء التي تأخذ صفات الانسان، وبهذا فإن الكائنات المسرحية على الضحية لها تاريخ وكيان في مسرحي، هذه العوامل والوسائل التي تخلق جماليات العمل الفني، لهذا فإن النقاد والباحثين العرب لم يقبضوا إلى هذه الجماليات التي تكون مسرحي مطلقا. فهي جزء أساسي من همومي المختبرية وتجريبية، وهذا يؤكد على أن الكلمة لا تشكل جوهر العمل الفني لوحدها، فإذا كان يمكن تعويضها بالفعل المسرحي فعلى الممثل أن يرفضها.. الفعل هو الجوهر.. وقد تعلمت هذا خارج الأدب والبلغة العربية، لأن العمل المسرحي لا يعتمد على تكرار الفكرة أو المعنى وإنما على البناء الدرامي للحدث.

• هل أنت مؤلف خيوي؟

- نعم...

#### ديناميكية الزمن وسكونية التراث

• لقد كتبت كثيرا عن استخدام التراث في المسرح، وعن جماليات النص التراثي، إذن ما هي العلاقة بنظرك بين الدعوة إلى المسرح التراثي والمتغيرات المعاصرة بما فيها العولمة؟

- لا يشكل التراث الشيء الجوهرية في حياتنا، وإنما موضوعة الزمن هي الأكثر أهمية، فالعرب لم يعالجوا أو يدرسوا مشكلة الزمن في الأدب أو المسرح، بعكس شكسبير حيث استوعبها بوعي معاصر، وخاصة في هاملت عندما وضع مسرحا بداخل مسرح، أي زمن ماض أثناء الزمن الحاضر.

كذلك الحال في معالجاتي لمسرحتي الجديدة «ابن رشد»، انه يعيش معك في الزمان، فعندما يكون على خشبة المسرح لا يشكل ماضيا، بل هو بطل معاصر، فهو في ذات اللحظة يعيش في الماضي والحاضر، ان سحر العرض المسرحي هو قدرته على أن يجعل من الحدث الحاضر أو الشخصية التاريخية مرتبطين بالحاضر (الآن) وهذا يعتمد على وعي المؤلف ذاته.

• تؤثر «الزمانية» بأبعادها وإيقاعاتها المختلفة في العرض المسرحي وعلى الجمهور أيضا.

المسرحي هذا. لكن طريقي المسرحي يمس الواقع الاجتماعي والسياسي من جوانب أخرى، فأنا أتناول تلك المواضيع التي تؤدي إلى اطلاق المتفرج من خلال مناقشة وتحطيم ثوابت حياته المرتبطة بالثوابت الاجتماعية.

- ان مسرحي مبني على السؤال المحير المقلق والمزعج بالنسبة الى الجمهور، فمن خلاله يبدأ البك في هدونه الحياتي ومن الممكن أن تتولد إشكالية في حياته وواقعه

#### جماليات المسرح العربي

« ما الأسس التي من خلالها يمكن أن تملك الدراما العربية كفن وعرض مسرحي لها تفرداها وخصوصيتها؟

- لقد كتبت الكثير من المقالات حول جماليات المسرح العربي، أكدت فيها على الرؤية الفنية العربية وعلى اختلاف الجماليات حتى من وجهة نظر السيميولوجيا. فمثلا اذا اخذنا حكاية شعبية أو حكاية من ألف ليلة وليلة... أو شخصية أبوحيان التوحيدي المأخوذة من كتب التاريخ والتراث النخبوية... فأننا نرى أن هذه الحكايات تختلف جماليا عن الحكايات التي اعتمد عليها شكسبير أو رابليه، فليس هنالك أي تشابه أو علاقة... لهذا فان مهمتي هي إعادة صياغة عصرية لهذه الحكايات التراثية... وهنا يمكن التأكيد على التفرد والخصوصية، فشهزاد مثلا وبالرغم من انها حكاية وشخصية مبنية على الكثير من الرموز التي لها دلالاتها المعاصرة الا انها جزء من وجدان وتاريخ الجمهور، ولهذا فانه يفهم الكلمة وسياقها وكذلك الرمز والايحاء والاشارة، بدون أن يحتاج الأمر الغرض التعليلي البرشتي الذي يسك مساره ليطرق أذنة البشر... ويقوم بعملية التكرار لذات الموضوع ويثرثر بتعليميته.

« هل ترى موت برشت مسرحيا في الأفق المستقبلي القريب؟

- نعم.

« لكنه كان واعيا للبعد الزمني، أي انه لم يعالج الايديولوجيا والجانب السياسي فقط وإنما عالج البعد الفكري والإنساني والفلسفي الشمولي.

- من هذا الجانب يمكن لمسرحه وبعض أفكاره ونصوصه ذات الموضوع الانسانية الشاملة، ان تملك

- لكن المشكلة هي أن المؤلف العربي لم يهتم بمسألة الزمن، لأنهم لا يمتلكون الاحساس بالزمن في الفن عموما وبالأذات المسرح. فهم مرتبطون دائما بالماضي. بالرغم من وجود قلة منهم تشغلهم هذه المشكلة.

وبهذا يكمن الفرق بين المؤلف الغفوي الساذج والتابع والذي يحس بالماضي أكثر من الراهن والمستقبل. وبين المؤلف الخلاق الذي يمتلك احساسه الزمني المعاصر ويعكسه في فنه. من هنا يأتي تعقيد المشكلة لأنها مشكلة تراث، انها مشكلة الاحساس الزمني كما هو موجود في الفكر والفلسفة الأوروبية.

الشيء الجوهرى هو «اليوم وغدا» أو «الآن وهنا»، ولكن هذا لا يعني أن العرب عليهم أن «يهدروا» ماضيهم في الفكر العربي المعاصر ليس هنالك مفكر عربي يمتلك الحساسية ازاء مشكلة الزمن، وليس هنالك دراسة ما حول الزمن ولحساس الانسان والمفكر العربي به.

« هل هذه الفكرة الأخيرة للنشر

- نعم..

« من الضروري التفكير بديناميكية التراث ورفض سكونيته، لذلك فان كتابة النص التراثي الآن تقتضي الاهتمام بمكونات فضاء العرض وحيز الرؤية بحيث تلعب دورا أساسيا في مخطط المؤلف.

- عند مشاهدتي لمنمنمات يحيى الواسطي، لم أرها ساكنة وانما كانت تتحرك، وعندما كتبت أبوحيان التوحيدي، أنا رأيته في حركة المنمنمات وليس في الكتب فتمت ربط بين أبوحيان وفكره وحركة المنمنمات، فوقع لي ما يشبه الامتلاء أو الانفجار الداخلي، وأنا مهووس بهذه الحكايات وهذا التراث المتحرك.

« في السنوات الأخيرة من حياة سعدالله ونوس شعر بانّه فشل في تحقيق مشروعه الفكري عموما والمسرحي خاصة، الذي تبناه مع النهوض القومي العربي في الستينيات، هل هذا هو قدر الفنان العربي الذي يعيش في واقع سكوني وخواء فكري؟

- ان علاقة مسرح سعدالله ونوس المبني على التحليل الايديولوجي والسياسي مرتبط بالظروف الاجتماعية والتحولت السياسية للواقع العربي. وأنا احترم مشروعه

استمراريتها. لكن الجانب الايديولوجي التعليمي الضيق كان هو المهيمن على أعماله جميعها تقريبا حتى أن الكثير من الكتاب العرب تأثروا بهذا الجانب، وقعوا في الكثير من الأخطاء... من هنا تصبح القضية في المسرح العربي صعبة بل شائكة. فالمؤلف العربي مسكين حقاً، لأنه من السهل أن يتأثر باتجاهات وموضات أخرى.

لكن الحوار والتبادل الثقافي التكاملي بعيدا عن الغزو المطلق الأحادي الجانب لاحدى الثقافات شيء ضروري الآن.

- أنا لم أعد أفكر بهذا الأمر لأنه لا يهمني بالرغم من أهمية هذا التلاقح الحضاري.. لاني امتلك طرعا آخر هو سلطة الابداع.. لان الابداع حر حيث لا يخضع الى انتماء لثقافة ما، وهو الذي يخلق الأصالة لذلك ليس هنالك مسرحي أوروبي «يكبر بعيني».

« في وقتنا الحاضر.

- نعم... وغدا.

« وحتى الكلاسيكيات.. راسين، شكسبير.. المسرح الأغريقي؟

- الجميع، بالرغم من تقديري لعبقريتهم، إلا أنني إذا فكرت بهم أو أفدسهم، فأنني لا أستطيع أن أكتب شيئا مهما.. أتراني إنسانا غنيذا والعناد من سمات الابداع.. وكذلك الغرور الابداعي والذاتية المفرطة، وكل هذا هو الذي يجعلني مبدعا، وهذا الأخير هو النواة الصلبة للفكر والثقافة، وهذا هو التفرد... الابداع.. ومثل هذا الموضوع يمتلك أهميته لأنه طرح جديد فلم يعالج في الثقافة سابقا... لم يناقش أو يحلل كما ينبغي.. ان الابداع هو السلاح الجوهرى للثقافة أيضا، انه التمتع.. الابداع هو طريقي.. استقلاليتي.. ذاتيتي من خلاله احفر درب المسرح الشاق.

« ألا يعتبر هذا تضخيما للذات، وضمن مقاسات نرجسية الكاتب؟

- كلا.. انما هو مبخا للخصوصية والتفرد الابداعي.

**جدلية المسرح التونسي**

« في تصوري هنالك اتجاهان في المسرح التونسي: الأول: المسرح المرتبط بالتراث التونسي والعربي لخلق مسرح تراثي معاصر يمتلك طريقه الخاص.

والثاني: مسرح ينطلق من معاصرته محاولا الاقتراب من المسرح الأوروبي ومتأثرا به ضمن مفهوم مسرح الجسد والصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة. والمزج بين هذين الاتجاهين هو الذي يخلق تفرد المسرح في تونس. هل يمكن الحديث عن مسرح تونسي يخطط طريقا جديدا للمسرح العربي.

- هذا تحليل سليم.. فاضافة الى وجود بعض الاتجاهات الصغيرة الأخرى، إلا أن الاتجاه الطاغى في المسرح التونسي هو الاتجاه الثاني. لكنني أود الحديث عن الاتجاه الأول. ان المسرح منذ الستينيات يعمل على التفرد من خلال التجريب على شتى الاتجاهات الازراجية والتأليفية، وقد تراكمت التجارب بشكل كبير خاصة خلال مهرجان مسرح المغرب العربي في السبعينيات. واستطعنا أن نجلو الرؤى والوسائل التي تهم المؤلف والمخرج والممثل، ومثل هذه التجارب التي لها علاقة بتحقيق المسرح التراثي، كان هدفها الخروج من تأثير المسرح الأوروبي وأن تتفرد بمسرحنا بوصفنا عربا وتونسين، إذن تمايز الهوية هو شيء له علاقة بالوجود التاريخي ولا يمكن نكرانه.

فالتفكير السليم والتاريخي هو أن نمتلك وعينا التراثي والتاريخي وأن ننتمي الى هذا العصر مع الحفاظ على كوننا عربا ونعيش على ضفاف الأبيض المتوسط أو ننتمي الى المغرب العربي الكبير، وهذا هو الوجود الحقيقي، فكتابتنا وإخراجنا وتمثيلنا هو معاصر وتاريخي في السياق العام، ولا يمكن أن ننسلخ من هذا بحجة اننا عالميون.

إذن قضية الهوية شيء مهم، وتفردنا هو ان نعود الى تراثنا. وقد خضنا الكثير من النقاشات في الثمانينيات والتسعينيات لخلق البديل الذي يساعدنا على الابتعاد عن تقليد الثقافة والمسرح الأوروبي، فانا كمؤلف يجب أن أرفض التبعية.. أنا إنسان حر. والمسرح يعتمد على الحرية، والمشكلة دائما تكمن في كيفية أن يتحرر الإنسان من النماذج الثقافية المهيمنة في العالم.

« من الامبريالية الثقافية.

- نعم... أن نتحرر من التبعية الثقافية الأوروبية.. وفضاتنا الثقافي والحضاري معروف وله جذوره، إذن ان

أنتمي إليه

« إذن أنت تدعو إلى النص والمسرح العربي المؤسسي... »

– (مقاطعا) أنا لا أدعو إلى شيء من هذا.. أنا لست ضد لغة الصورة في المسرح ولا لحركة الجسد.. أنا فقط ضد التقليد والمسخ والسذاجة، أن النص الأدبي ليس ضد استخدام الصورة، ولغة الصورة ليست ضد النص اللغوي.. لكن الكثير من العروض في المسرح العربي والتي تدعى بالتجريبية هي تقليد ونقل حرفي للمسرح الأوروبي، الذي تجاوز هذه الموضة.

« ألا تعتقد أن الوضع الثقافي بفعل الواقع السياسي لا يملك الحرية المطلقة في خلق استقلالية فكرية وثقافية وتنفرد للمسرح العربي؟ » – لا يهمني هذا.. أنا عنيد وأبى فكرة تخطر لي لأيد من كتابتها مهما اختلفت مع الوضع العام.. فأنا أسبح دائما ضد التيار.. ومسرحي بعيد عن الايديولوجيا، لكن لدي أفكار وتوجهي الخاص.

عزلة المبدع والخواء الثقالي

« لقد ذكرت في المائدة المستديرة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة الأخيرة- بآنك دخلت القرن الواحد والعشرين وأنت «حزين ووحيد ومفلس» هل تعني وحدة وتهيمش الكاتب إذن إلى أين ستؤدي بنا هذه الحرية والخلا من ظل الانهيار الثقافي في مجتمع مهووس بالتعاون والتعدد الزوجات (بمعنى الحريم)، وما زال يمارس فيه «ختان البنات»، ونسبة الأمية تشكل فيه 43% في أنظمة معظمها مازالت شمولية، إلى أين سيؤدي بنا هذا الطريق؟ »

– الكاتب المبدع هو وحيد دائما، انه انسان معزول، لانه يعي ما يحيطه، وعليه أن يقول الحقيقة دائما، وسيكون ردينا هو وإبداعه اذا فكر بنفسها، والافلاس هنا يعني افتقار الرصيد المسرحي الفكري العربي. فالمسرح الأوروبي يملك تاريخه منذ الاغريق حتى يومنا، أما المسرح العربي فلا يملك إلا تاريخا قصيرا مهمل ولم يؤرخ لهذا التراكم كما ينبغي، انه استهانة بالمسرح والكاتب العربي، استهانة بماضي المسرح

العربي. بعكس الشعر العربي فهناك تراكم للتجارب وتواصل منذ امرؤ القيس وشعراء الأندلس وحتى الشعر المعاصر.

الخطاب النقدي المرتجل

« ان هذا يحيلنا الى مهمة النقد الفني وعلاقته بالتحليل الهامشي للنص والخطاب الابداعي.

– نتيجة للتكوين الثقافي المدرسي وعدوى تقليد الثقافة النقدية الأوروبية المهيمنة.

« أو نتيجة للجاهزية الفكرية.

– نعم.. اضافة إلى غياب الاختلاف، فهناك اتفاق كامل في الرأي ومتشابه، وبالتأكيد فان هذا يشكل التباسا للنقد والناقد العربي.

« وهذا قائم الآن، لأن الناقد العربي يعمل دائما على اخضاع النص الابداعي العربي لمقاسات نظريات النقد الأوروبية، لذلك فان الخطاب النقدي العربي في المسرح غير مفهوم الآن، وهو أيضا خطاب مقالات صحفية مرتجلة.

– نعم.. لهذا فان الناقد العربي وأشبه المبدعين يميلون دائما للتقليد، فيفترون للتغرد الفكري والنظري.

« هل تطلب من الناقد العربي أن يكتشف نظريته الخاصة؟ »

– النقد قضية شائكة لها علاقة بالفلسفة والفكر وعلم الجمال، وهو يلتزم الجدل والحوار مع النص الآخر. وبما أن النقد العربي يطبق نظريات غريبة عن ثقافتنا، فان الناقد العربي يضطر الى الحديث عن الثقافة والابداع العربي من خلال النظريات الأوروبية واشكالياتها التي نشأت في مجتمع له تاريخه وأسباب أزماته وسياقته الخاصة التي ليس لها علاقة بثقافتنا.

« ألا تتفق معي بأن تطوير الواقع الثقافي سيؤثر في خلق هذا التاريخ والتقاليد الفنية والفكرية؟ »

– المهم هو التراكم والتواصل من خلال السياقات التاريخية واستمرارها وترابط الحلقات والتجارب المسرحية فيما بينها.. فجودة العمل المسرحي تتأسس على التجارب التاريخية المترابطة كنتائج. ويهذا ينشأ ما يسمى تأصيل التاريخ المسرحي المسرح العربي مازال غير واضح الملامح بفعل القناع الذي يرتديه.



رولان

بارت

و

السينما

ترجمة: أمين صالح

السبب الذي يجعلنا نتطلع إلى كتابات رولان بارت في السينما هو أننا جميعا نميل إلى أن نكون اختصاصيين جدا في طرائق تفكيرنا بشأن الثقافة عموما، والأفلام خصوصا. رولان بارت أبعد ما يكون عن السينما كحقل اختصاصي، بل يمكن اعتباره مصابا إلى حد برهاب (فوبيا) السينما.. بالنسبة لشخص فرنسي على الأقل.

\* كاتب ومترجم من البحرين

رولان  
بارت

و

السينما

رولان  
بارت

و

السينما

رولان  
بارت

و

السينما

رولان  
بارت

و

السينما

رولان  
بارت

و

السينما

رولان

كل شيء ممنوح لي. في الكتابة، على العكس تماما، لسر مجبرا على رؤية كيف يقرض البطل أظافره». الخلل. باختصار، أن الفيلم «الذي هو مهرجان العواطف»، كما يسميه بارت، يقدم للمتفرج الكثير، مع ذلك فإن هذا الكثير لا يكفي.

- ٣ -

رولان بارت، الذي ولد في عام ١٩١٥، لم ينشر كتابه الأول «الكتابة في درجة الصفر» حتى بلغ السابعة والثلاثين. لقد كان يعاني من السل الروثي في أغلب مراحل شبابه وقد نشر مقالاته الأولى (١٩٤٢-١٩٤٤) في إحدى المجلات، كما كتب مقالة عن أول أفلام المخرج روبير بريسون. من الواضح أن بارت لم يبحث مرة أخرى في السينما حتى العام ١٩٥٤ حين بدأ في كتابة سلسلة من المقالات نشرها في المجلات وجمعها فيما بعد تحت عنوان «ميثولوجيات»، وهذا يشتمل على الكتابة عن كل ضروب النشاط الثقافي أيضا عن المصارعة والستريتينز (التعري) أمام الجمهور قطعة قطعة) والدليل السياحي. وقد خصص للأنلام مساحة وأتاح لها أن تلعب دورا هاما.

أثناء تطوير هذا التعامل- بدءا بعون من السيميولوجيا (علم الاشارات) ثم بمساعدة طريقة التحليل النفسي- قد شيد نقدا للسينما والذي اتخذ شكلا معينا في مقالات مثل «المعنى الثالث» (١٩٧٠) و«عند مغادرة صالة السينما، (١٩٧٥).

في أواخر السبعينيات، قبل وفاته بفترة طويلة، وافق بارت على أن يؤدي دور الروائي وليام ثاكيري في فيلم صديق المخرج أندريه يتشين «الأخوات بروتني» (بينما في ١٩٦٥ رفض أن يمثل نفسه في فيلم جودار (Alphaville) كما أنه اعتزم كتابة سيناريو فيلم مبني على حياة مارسيل بروسست على أن يخرجها يتشين، لكنه لم ينفذ المشروع.

- ٤ -

المعارضة المعاصرة للسيميولوجيا، بوصفها ممارسة أكاديمية جافة ومجدبة، بالتأكد لم تبحث في التوظيف السياسي والجذلي لها، والذي قام به رولان بارت كصحفي

في حديثه مع جاك ريفيت وميشيل ديلاهاي في عام ١٩٦٣، اعترف بارت قائلا: «أنا لا أذهب إلى السينما كثيرا، بالكاد مرة في الأسبوع...» كاشفا بذلك، وعلى نحو غير مقصود، عن الشغف الفرنسي بالأفلام والذي يمكن أن ينتقل بالعدوى حتى إلى ذلك الذي لا يهتم كثيرا بالسينما. مصاب بفوبيا السينما؟ ربما. هو بلا شك ارتاب في السحر التكنولوجي الذي تمارسه السينما، والمعضلة الملائمة- بالنسبة للمحلل- حين يتعين عليه التوفيق بين استمرار الجاذبية وانقطاع ما كان يسميه الاشارات. مع ذلك فإن ما كان يتعين عليه أن يقوله عن الأدب والمسرح والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى (عشقه الأول) يمكن تناوله بوصفه تعبيراً عن السينما على نحو أفضل مما يقوله العديد من نقاد السينما. وما كان على بارت أن يقوله عن السينما- عموما وفي العديد من الحالات الخاصة- إتضح أنه مشوق ومثير للاهتمام.

- ٢ -

«مقاومة السينما» كتب رولان بارت في ١٩٧٥ محاولا أن يحدد ما لا يحبه بشأن الوسط (السينما)... «تواصلية الصور بلا شك. الفيلم شريط ثرثار التوكيد استحالة التشظي، استحالة الهايكو».

بارت، المتحمس للتشظي والهايكو، ربما اقترب أكثر من تحليل الفيلم عندما كرس مقالة (بعنوان: المعنى الثالث) لبضع لقطات ساكنة من فيلم «ايزنشتاين» «أيفان الرهيب»

وقد استهل كتابه عن التصوير الفوتوغرافي بهذا الاعتراف: «انتهيت على نحو حاسم إلى أن أحب التصوير الفوتوغرافي بالتعارض مع السينما التي مع ذلك أخفقت في فصله عنها».

لم تكن هذه مشكلته الوحيدة مع السينما، حيث يواصل قائلا في موضع آخر: «قيد التمثيل (representation) المشابهة لقواعد اللغة الالزامية- تجعل من الضروري تلقي كل شيء: عن الرجل السائر في الثلج، حتى قبل أن يهجر عن الغاية،



خلال أكثر من ربع قرن مضى، حين كان يحدد ويهاجم ميثولوجيات سائدة، وذلك على صفحات «ليتر نوفيل».

السيمولوجيا مصطلح ومفهوم، وكان اللغوي فرديناند دي سوسير أول من صاغ هذا التعبير في السنوات الأولى من القرن العشرين عندما دعا إلى «علم يدرس حياة العلامات أو الإشارات داخل المجتمع». لكن جهود بارت - في الواقع- هي التي وجهت عناية الجمهور الواسع إلى السيمولوجيا. ويتلقد كرسى «السيمولوجيا الأدبية» كأستاذ في الكوليج دي فرانس في أواخر السبعينيات، نبه رولان بارت جمهوره إلى أن:

«السيمولوجيا، بقدر ما يتعلق الأمر بهي شخصيا، بدأت من بانع عاطفي على نحو صارم، لقد بدا لي (في العام ١٩٥٤ تقريباً) أن علم الإشارات ربما يحفز نقدا اجتماعيا، وأن سارتر وبريخت وسوسير بإمكانهم الالتقاء والتعاون في المشروع، كانت مسألة فهم (أو وصف) كيفية إنتاج المجتمع للأنماط».

وفي مقالته «الرومان في الأفلام» (١٩٥٤) يشير بارت إلى أن بعض هذه الأنماط، كما هي جلية في فيلم جوزيف مانكيفيتش «يوليوس قيصر»، تثبت في النهاية أنها مسلية بعض الشيء. على سبيل المثال، يلاحظ بارت أن كل الشخصيات الذكورية في الفيلم تلبس يشعور من الارتياح، نياها ذات حواشي من اجل إظهار انها رومانية. يقول بارت.

«نحن بذلك نرى هنا الاتجاه السائد من المشهدة- الإشارة- وهي تجعل في أرض مكشوفة خصلة الشعر الأمامية المتسدة على الجبين تفرع المرء بالبرهان على أن الشخص روماني، ولا أحد يستطيع أن يشك في أنه يعيش في روما القديمة.. وهذا اليقين دائم. الممثلون يتكلمون، يفعلون، يقلقون أنفسهم، يناقشون قضايا الاستيراد لعالمي دون فقدان أي من جدارتهم بالتصديق ظاهريا، وذلك بفضل الخصلة الصغيرة المتدلية في استرخاء على جباههم. وضعهم النموذجي العام يمكن أن يتحدد وينتشر في امان تام وأن يعبر المحيط والعصور ويندمج في وجوه المجاميع الأمريكية في هوليوود. وأيا كان الأمر فإن كل

شيء مفروس بطمأنينة، في اليقين الساكن لعالم ازدواجية حيث الرومان بفضل الإشارات الأكثر وضوحا وقابلية للقراءة: خصلة شعر الجبين».

من هذا الرصد، يواصل بارت ليستشف اثنتين من «الإشارات الفرعية» المثيرة للاهتمام في الفيلم:

(١) بورشيا وكالبورنيا ساهرتان في جوف الليل البهيم، بشعر غير مشط على نحو جلي.

(٢) «كل الوجوه» في الفيلم «تنز عرقا باستمرار» إشارة إلى «الاحساس الأخلاقي» ( «أن تعرق يعني أن تفكر». والذي يتكرر بوضوح على الأمر المسلم به، الملائم لأمة رجال الاعمال، بأن التفكير فعل عنيف، عملية مفاجئة وعنيفة وبالتالي فيما العرق هو وحده العلامة الأكثر رقة، والتي لا تشكل خطورة». وبالتالي فإن قيصر نفسه «هدف الجريمة». هو الرجل الوحيد في الفيلم الذي يظل جافا، ولا يتصبب عرقا».

- ٥ -

عن موضوع نجوم السينما، كان لدى رولان بارت مايقوله من أشياء كثيرة مثيرة للاهتمام بعد أربعة أشهر من عراكه مع يوليوس قيصر، أخذ ينتقد بقسوة الاستخدام المفرط لنجوم السينما في أحد أفلام ساشا جيتري:

«في التحليل النهائي، نظام النجوم ليس بدون مغالطة، انه يتألف من تبسيط التاريخ من قبل السينما وتمجيد السينما من قبل التاريخ انه شكل من أشكال المقايضة التي تعتبرها كلا القوتين ناعمة، على سبيل المثال، الممثل جورج مارشال يمرر شيئا من تألف الشهواني إلى الملك لويس السادس عشر، ويديره يتنازل لويس السادس عشر عن شيء من مجده الملكي إلى جورج مارشال».

ويستمر بارت في توبيخ جيتري لعدم أخذه درسا في تصميم الأزياء، حيث أن أشكال ملابس المرحلة التاريخية كانت زائفة وإن كان «زيفا مقصودا على نحو رائع، بازدياد بالغ للمصداقية، ورغبة في إعطاء الأزياء الخيالية بعدا ملحما».

في العام نفسه، أفنى بارت على شارلي شابلن بوصفه فنانا بريختيا يظهر للجمهور «عماء عن طريق تقديم رجل

أعمى وما يوجد أمامه»، أي ضرب من العروليتاري البدائي والذي لا يزال خارج الثورة) في فيلمه الأزمنة الحديثة. بعد خمس وعشرين سنة، في العمود المنتظم الذي كان يكتبه في لاونفيل أوبزرفاتور، عبر بارت عن افتخانه بمشهد معين من فيلم «أضواء المدينة» حيث يضع شابان المكياج أمام المرأة، والذي يبدو «كتحول أو انمساخ». مثلما يحدث في الميثولوجيا وعلم الحشرات.

قبل بضع سنوات من ذلك، كتب بارت عن نفسه بصيغة الغائب في «رولان بارت» قائلا: «في طفولته لم يكن مولعا كثيرا بأفلام شابان. فيما بعد، وبدون أن يخفق في رؤية الايديولوجيا المشوشة للشخصية، هو اكتشف نوعا من الهبة في هذا الفن الذي هو رائج شعبي ومعتقد في أن معا لقد كان فنا مركبا، يعقد معا عدة ميول وأذواق، عدة لغات. فنانون كهؤلاء يثرون نوعا من الفرح والسعادة، ذلك لأنهم ينتجون صورة لثقافة هي مميزة وجماعية في آن». في العام نفسه كتب رولان بارت على نحو شعري، عن وجه جريتا جاربو، ذلك الشيء الخرافي بامتياز. وقد وجد بارت أن هذا الوجه يمثل «الحظة هشة عندما كانت السينما على وشك أن تنتزع المظهر الوجودي من الجمال الجوهري، عندما يميل النموذج الأصلي نحو فتنة الوجوه الفانية، عندما صفاء الجسد كجوهر يخلو مكانه لغنائية المرأة». مقارنا بين وجه جاربو ووجه أودري هيبورن ذي الفردية المميزة، يقرر خصوصية جريتا جاربو هي من خصوصية وضع المفهوم، بينما خصوصية أودري هيبورن نابعة من وضع الجوهري. وجه جاربو هو فكرة.. وجه هيبورن هو حدث..

- ٦ -

ثمة طريقة أخرى للنظر إلى رولان بارت والفيلم، أقل شعرية، لكنها لقيت استحسان بعض الأكاديميين. هذه تشمل رؤيته بوصفه واضعا لنظام (system) رائع، والذي تحليله النصي الشهير لرواية بلزاك القصيرة «سارازين»، في دراسة معروفة كد، يفكك «النص الواقعي» إلى «خمسة مستويات من الدلالة» أو «الشفرات». من ميثودولوجيا (علم المنهج) تحليل السرد النثري- الذي

استمده رولان بارت إجمالا من إحدى حلقاته الدراسية- حاول بعض أكاديميي السينما أن يؤسوا طريقة فهم نظامية أكثر من دراسة الأفلام.

دون رغبة مني في رفض هذا النوع من العمل، لا أستطيع أن أقول بأنني وجدت ذلك نافعا كما هي كتابات رولان بارت الأكثر شعرية وإيحائية (حتى لو كانت أقل نظامية أو اعتناء بالتصنيف والترتيب) ذلك لأنني ربما أفضن كتاباته لما تتضمنه من أسئلة أكثر مما تتضمنه من أجوبة، وبسبب طابعها الفني (خاصية اللعب) أكثر من طابعها العلمي (خاصية العمل). بهذا الخصوص، أسلوبيا ومن جهة تحطيم المعتقدات التقليدية، رولان بارت هو اقرب إلى نادر سينمائي أمريكي مثل ماني فاربر - بالأخص في تدفق وسرعة وحركة تفكيره- من زملائه السيميولوجيين الفرنسيين مثل ريمون بيلور وكريستيان ميتز بامكان المرء أيضا أن يبرهن بأنه كلما كانت الطريقة التحليلية أكثر قابلية للتعليم فإن تطبيقها إليها يصبح أكثر يسرا، وهكذا رأينا جيلا من الأساتذة والطلبة الفريجين يزغون غالبا إلى تطبيق 5/2 بدون تفكير عميق أو نفاذ بصيرة.

- ٧ -

«الايديولوجيا هي، في الواقع، نتاج مخيلة عصر ما، السينما نتاج مخيلة مجتمع...»  
(عند مغادرة صالة السينما)

في العام ١٩٥٩، مباشرة حين بدأت الموجة الجديدة الفرنسية في جعل نفسها محسوسة، نشر رولان بارت نقدا لأول أفلام كلود شارول «سرج الجميل» والذي وصفه باليمين بسبب محاولة الفيلم فرض صورة ساكنة للإنسان.

الطريقة الفظة التي بها ينظر المرء إلى شخص ما أو شيء ما كان يمكن أن تصبح كما كتب بارت: «الأساس لفعل التحكم أو فعل الحنان». لكن الطريقة الفظة التي يتوصل بها المرء إلى ثيمة أو فكرة ما يمكن أن تكون زائفة ومضللة. يضيف بارت: «ما هو بغضب بشأن السينما، أنها تجعل المسخ قابلا للحياة أو للنمو. حتى أن يوسع المرء في

الوقت الحاضر ان يزعم بأن الاتجاه الطليعي كله يعيش على هذا التناقض: إشارات حقيقية، معنى زائف».

ملخصاً ما أحبه في ميلودراما شابرول الريفية بوصفها «واقعية مصغرة»، فإن بارت قارن «سلطة الوصفي» كما في إيماءات الأطفال الذين يلعبون كرة القدم في الشارع - مع سلاح فلوير. «الاختلاف، والذي هو جدير بالاعتبار، أن فلوير لم يكتب قصة أبداً». ان استبصار فلوير جعله يدرك بأن القيمة الجوهرية لواقعيته كانت في خلوها من المزيى... «وان العالم لا يدل على شيء»، أما واقعية شابرول فهي على العكس تماماً «في موضعها على نحو راسخ تستثمر المثقة والاخلاص أي الايديولوجيا. سواء شاء ذلك او لم يشأ. ليس ثمة قصص برون: لمائة سنة ماضية، كان الأدب يتصارع مع هذه النكبة».

بالنسبة لبارت، فن اليمين عند شابرول دائماً ينسب معاني للمحن الانسانية بدون استنطاق الأسباب.

«الترويون يسرفون في معارقة الخمر. لماذا؟ لأنهم فقراء جداً ولا شيء لديهم ليفعلوه. لم هذا البرؤس، وهذا الانغماس في المذاق؟ هنا يتوقف استقصاء الأب فجأة او يخضع للتصعيد: انهم بلاشك أغنياء في الجوهر، انها طبيعتهم. يفن المرء لا يطالب بأخذ دروس في الاقتصاد السياسي لمعرفة اسباب الفقر في الريف لكن ينبغي للفنان ان يعترف بمسؤوليته عن التعبيرات او المصطلحات التي ينسبها إلى تفسيرات. هناك دائماً لحظة يثقل فيها حركة العالم وكما جاءت متأخرة كان ذلك أفضل. اسمه فن اليمين هذا الافتتان بالثبات، بالسكونية، والذي يجعل المرء يصنف النشائج دون أن يسأل أبداً (لن أقول عن الأسباب بل) عن الوظائف».

— ٨ —

بعد أربع سنوات، في مقابلة مع كاييه دو سينما (دفاتر السينما)، تابع رولان بارت هذا المفهوم إلى مدى أبعد باستدعاء فن ارباب في الايديولوجيا عن طريق تعطيل او تعليق المعنى... وهو تطوير، من بعض النواحي، لأفكار سريخت عن التفرير وافكار الروائي الجديد آلان روب جرييه بشأن التشيز في الفن.

«أسأل نفسي الآن عما اذا هناك فنون رجعية طبيعتها وتقنياتها ذاتها. أعتقد ذلك فيما يتعلق بالأدب. ولا أظن أن أدب اليسار سيكون ممكناً. أدب اشكالي... نعم، هذا ممكن... أعني، أدب المعنى المعلق: الفن الذي يثير استجابات لكن لا يوفرها. أظن ان الأدب يفشل ذلك في افضل الأحوال. وبالنسبة للسينما، لدي انطباع بانها - في هذه الناحية - تقترب كثيراً من الأدب. ويسبب بنيتها ومادتها، هي مهياة على نحو افضل بكثير من المسرح لتحمل مسؤولية اشكال كنت قد سميتها تقنية المعنى المعلق. أظن ان السينما تواجه صعوبة في توفير معان واضحة وهذا ما ينبغي أن تفعله في حالتها الراهنة. ان أفضل الافلام، بالنسبة لي، هي تلك التي تعطل المعنى وهي عملية صعبة جداً تقتضي، في أن واحد تقنية رفيعة، وأمانة فكرية تامة، لان ذلك يعني تحرير المرء لنفسه من كل المعاني الطفيلية.

كمثال رئيسي لما كان بعينه، استشهد بارت بفيلم بونويل «الملك المدمر» وهو فيلم رعب هزلي رائع عن ضيوف أثرياء يجدون أنفسهم، على نحو يتعذر تفسيره، عاجزين عن مغادرة حفلة العشاء. هنا، حسب قول بارت، المعنى معلق على نحو مقصود دون أن يصبح مبتذلاً أو عبثياً في فيلم «برج المرء بعقم، وراء العقائدية، وراء المذاهب». بالصالح الشائع لكن الدقيق... انه الفيلم «الذي يجعل المرء يفكر».

— ٩ —

الإشارة إلى الأفلام في كتابات رولان بارت تشكل جزءاً هاماً من نسج هذه الكتابة وبنيتها الإجمالية في العام ١٩٥٥، وقد استناره إلى حد ما فيلم جاك بيكر Pas ou Touchez، حلل بارت «رباطة جأش» افراد العصابات في الافلام البوليسية التي تدور حول رجال العصابات، منهشاً من التوكيد البصري، غير اللفظي، لسلوكهم الذي يضمن بأن:

«كل رجل يستعيد مثالية عالم استسلم لمعجم ايمائي محض، عالم سوف لن يعود يتباطأ تحت أغلال اللغة. أفراد العصابات والآلهة لا ينطقون، انهم يؤمنون... وكل شيء يتحقق».

(الخروج من صالة السينما) والتي يشبهها بالخروج من حالة التنويم المغناطيسي.

متأملًا ظلمة الصالة وما توحيه له- «الافتقار إلى الطقس» و«استرخاء الوضعية الجسمانية»- يستقر بارت على الصورة الشعرية للشرنقة: «متفرج الفيلم قد يتبني شعار دودة القز: لأنني محتجز فأنا أعمل، وألتهم بكل كثافة رغبتني». «غائصين في ظلمة الصالة (الظلمة المكتظة، المجهولة) نحن نكتشف المصدر الفعلي للسحر الذي يمارسه الفيلم (أي فيلم). تأمل من ناحية أخرى التجربة المعاكسة تجربة التلفزيون الذي يعرض أيضًا أفلامًا: لا شيء، لا سحر، الظلمة تتبدد، المجهولية مقموعة، الحيز مألوف، منظم (بواسطة الأثاث والأشياء المألوفة)، ومروض. الايروسية- أو شهوانية الحيز.. من أجل التوكيد على طيشها وعدم كمالها- هي ممنوعة».

ويرى بارت بأن الطريقة الوحيدة لكي ينتزع المرء نفسه من سحر المرأة (أي الشاشة هي أن يحطم «حلقة الثنائية» أي يتحرر من سيطرة التنويم، ويمكن تحقيق ذلك باللجوء إلى قدرة المتفرج النقدية (السمعية أو البصرية) كما في تأثير التفرغيب عند بريخت.

وبدلاً من الذهاب إلى السينما «مسلياً بأيديولوجيا مضادة» فإن بارت يقترح طريقة أخرى.. أن يدع نفسه تستغرق كلياً كما لو أن لديه جسدين في وقت واحد، أحدهما نرجسي والآخر مشاكس ومضاد لرغبات المرء، وفي هذه الحالة لا يتجه ولعه أو تعلقه الشديد بالصورة بل إلى ما يخطأها الصالة، الكتلة الغامضة من الأجساد الأخرى (المتفرجون)، أشعة الضوء، الدخول، المخرج ويستنتج بارت بأن ما يفتننا هو المسافة المتصلة بالصورة.. المسافة التي هي ليست فكرية بقدر ما هي دالة على الحب.

وعلى الرغم من مناقشات بارت العديدة مع السينما طوال ربع قرن من الكتابة، فإن المرء يخامر شعور بأن العديد منها، في التحليل الأخير، كانت مناقشات عاشق.. حديث عاشق.

أحياناً يمكن لفيلم معين أن يحرض رولان بارت على التوصل إلى صيغة هامة. بالنسبة للعديد من القراء، المقطع الرئيسي في «لذة النص» هو الفقرة التي تربط السرد بأسطورة أوديب. ويشير بارت في النهاية إلى أنه كتب هذا بعد مشاهدته فيلم الألماني فريدريك مورنو «فكّاة المدينة» (وهو فيلم أنتج في هوليوود العام ١٩٢٩) عند عرضه في التلفزيون الفرنسي.

وفي كتابه الذي يحمل عنوان «رولان بارت» ابتهج بارت بـ«الثروة النصية» التي وجدها في فيلم الأخوة ماركس «ليلة في الاوبرا» والتي اشتملت على كابينة للباحرة المكتظة كلياً بالأفراد، تمزيق الاتفاقية أو العقد، الفوضى النهائية لديكورات الاوبرا، والتي هي رموز «للتقدمير المنطقي الذي يمارسه النص».

في الكتاب ذاته، قارن عملية الكتابة لديه بالبروفة المسرحية المصورة في فيلم جاك ريفيت (الذي بدوره تحدث كثيراً عن تأثير بارت على أعماله).

فيما بعد، في كتابه «حديث العاشق: شطايا» (١٩٧٨)، سوف يورد مشهداً من فيلم بونويل «سحر البورجوازية الخفي» حيث الستارة ترتفع لا لتظهر خشبة المسرح بل لتظهر الصالة المزينة والحضور يتفرجون على الشخصيات البورجوازية وهي تتناول الطعام في ارتباك شديد.

وفي عمود له في إحدى المجلات سنة ١٩٧٩، أشار بارت إلى ضيقه وانزعاجه من جمهور كان يضحك على الأشياء ذاتها التي كان يحبها كثيراً في فيلم إيريك رومر «بريسيفال» (مثل بساطة وسذاجة البطل). كما سجل استمتاعه بمشاهدة الفيلم الفرنسي جداً «فنسنت، فرانسوا، بول .... والأخرون» على شاشة التلفزيون «المنمط هنا مؤم. أنه يشكل جزءاً من الديكور وليس جزءاً من القصة».

مقالة «عند مغادرة صالة السينما» تبدأ بوصف رولان بارت لمدى ولعه ب تلك الفعلية اللافتة للخطر بغربتها

# «الربيع الخالي» في الأدب الإنجليزي

بصوم / تفتيح

ترجمة، هلال الحجري \*

فسألت حين تغيبت أعلامنا  
من حضرموت أي نجم نفتدي  
قالوا المجرة أو سهيلا بساديا  
ثم اهتمدوا بقولهم بالفرقدا  
تجشع الأحوال نبغي عامرا  
متحزنين عليه إن لم يوجد (٢)

بحر الرمال هذا أصبح، في القرنين التاسع عشر والعشرين، حلقة للمغامرة استهوت معظم الرحالة والمستكشفين الأوروبيين. فقد جاء في كتابات الرحالة البريطانيين إلى عمان والجزيرة العربية من أوصاف مهيبة لهذه البرية الشاسعة ما ألهم أحلام المغامرين لاختراقها ومخيلة الشعراء والأدباء للتغني بها. في عام ١٨٣٥، استطاع الرحالة جيمس ويلستيد من قمة الجبل الأخضر أن يرصد هذا المشهد الجانورامي للربيع الخالي: سهول شاسعة من الرمال المتحركة الفضفاضة تمتد على مرمى البصر، والتي في اجتيازها حتى الهودي الشديد بالكاد يجزؤ على المجازفة لا هضبة ولا حتى تغيير للون السهول يمكن أن يحدث، لكسر المظهر الموحش والثابت لهذا المشهد (٣).

«الصحراء العربية الكبرى، وربما عرفها قدماء العرب بمفازة صبيد»، ولكن الرحالة الأوروبيين التقطوا اسم «الربيع الخالي» من أفواه البدو الذين رافقوهم في اختراقها، وكذلك سماها الجغرافيون العرب المحدثون. وحقيقتها بحر متلاطم من الرمال يغطي قرابة ٢٠٠,٠٠٠ ميل مربع من جنوب و جنوب شرق جزيرة العرب. قد نجد في الشعر العربي القديم أوصافا مختلفة للمفازة أو الصحراء، ومعظمها يقترب من وصف الربيع الخالي، ولكن الهمداني في كتابه «صفة جزيرة العرب» يقدم لنا أبياتا للأشعث الجنوبي يصف مفازة صبيد حيث الصورة تتقاطع مع أوصاف الرحالة الأوروبيين لهذا القفر اليباب. يقول الأشعث:

فلإذا مفازة صبيد تنوغة

تبه تظل زباحتها لا تهتدي

وتظل كنبر من قطاها ولها

تؤشرو من دون المياه وتهتدي

بلد تخيال بها الغراب إذا بدا

ملكا يسريل في الرباط (١) ويرتدي

شاعر وأكاديمي من سلطنة عُمان

ويروي بيرترام توماس عن الرحالة والأديب الإنجليزي ريتشارد بيرتون أنه سمع من مصادر موثوقة من رفاهة البدو أن الربع الخالي عبارة عن: أعماق مربعة تقص بمجموعة سكانية كبيرة من أنصاف الجوعى، وأنها تزخر أيضا بأودية وأخاديد وشعاب تغذى جزئيا بسيول متقطعة، ولهذا فإنها مفتوحة للرحالة المغامرين(٤).

صموئيل مايلز، أيضا، أثناء رحلته من عبري إلى ضنك، في داخلية عمان، ديسمبر ١٨٨٥، وصل إلى هامش الصحراء الكبرى «كما يسميها، وقدم هذا المشهد:

هذه الصحراء، في الحدود الشرقية التي عليها الآن نفق، تمتد بعيدا إلى الغرب حوالي ٧٠٠ ميل، مشكلة المدى الأكبر والأكثر جدبا من الرمال في قارة آسيا. بوجه عام، إنها مجردة من الأنهار، والأشجار، والجبال والمساكن البشرية، وغير مكتشفة ولا قابلة للاكتشاف. إنها خالية من الطعام، والماء، والطرق، والظلال، كما أنها تذررها العواصف. وهي أرض الهدوء، والخمول والزبابة بشكل قل أن يكون لها نظير في العالم(٥).

كما أن السيد بيرسي كوكس في ١٩٠٥ أثناء رحلته بين عبري ونزوى، قرّر استكشاف الربع الخالي من بلدة آدم على حدود الرمال، خاصة عندما قبل رفاهة البدو مرافقته. لكن نشر مقالة للسيد باكون، كما يذكر كوكس، يقترح فيها أن الربع الخالي يمكن أن تُعَبَّرَ بالمنطاد(٦)، أفنته عن هذه الفكرة والتي لو أنجزها لكان، فعلا، الرائد في اختراق هذه الرمال. كل هذه التحذيرات وعقبات الصحراء المذكورة من قبل الرحالة السابقين جعلت كلا من بيرترام توماس وجون فيليبي يتسايفان في اختراق الربع الخالي، لكن توماس استطاع أن يحرز قصب السبق حين اجتاز هذه الصحراء من صلالة في جنوب عمان إلى قطر عام ١٩٣١. ولم يبق لمنافسه جون فيليبي إلا أن يجتازها من الشمال إلى الجنوب عام ١٩٣٢. كما استطاع الرحالة البريطاني ويلفريد ثيسجر أن يخترق الربع الخالي مرتين من الجنوب إلى الشمال وبالعكس في الفترة من ١٩٤٦-١٩٤٨.

الأوروبيون شدوا الرجال إلى الربع الخالي فكتبوا عنه

قصص مغامراتهم مع البدو و «أم السميم» و«عروق الشبية» و الرمال المتحركة، فكان لذلك صدى في أذهابهم عبروا عنه شعرا وسردا قصصيا وروائيا. فهناك ثلاثة رحالة بريطانيين تركوا لنا أعمالا تعتبر من أروع أدب الرحلات في العالم تدور أحداثها في الربع الخالي: أولها كتاب «العربية السعيدة: عبر الربع الخالي في جزيرة العرب» لبيرترام توماس، صدرت أول نسخة من عام ١٩٣٢، وثانيها كتاب «الربع الخالي» لجون فيليبي، صدرت أول نسخة منه عام ١٩٣٣، وثالثها كتاب «الرمال العربية» لوليفريد ثيسجر، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩. هذه الرحلات، دون شك، أثرت في أدباء اللغة الإنجليزية فصدرت مجموعات شعرية وقصصية وروائية تحمل عنوان «الربع الخالي» وتتفنن به. فالكاتب الأمريكي لاو كامبرون Lou Cameron أصدر عام ١٩٦٢ رواية عنونها «الربع الخالي»، والشاعر الأيرلندي جيري مورفي Gerry Murphy أصدر عام ١٩٩٥ مجموعة من قصائده اختار لها عنوان «الربع الخالي» وهو عنوان قصيدة تضمنتها نفس المجموعة، كما أصدرت القاصة الأمريكية شارون ميسمر Sharon Meesmer عام ١٩٩٩ مجموعة قصصية حملت عنوان إحدى قصصها هو «الربع الخالي»، وفي عام ٢٠٠٠ أصدر الروائي الأمريكي ديفيد ماريون ويلكينسون Marion Wilkenson David رواية عنونها أيضا بـ«الربع الخالي». كل هذا الزخم الإبداعي حول الرمال العربية في الأدب الإنجليزي يقابله، للأسف، قحط في الأدب العربي ليس أقل من صمت الربع الخالي ذاته. ربما قد أكون مبالغاً في هذا الحكم، لأنه قد تكون هناك نصوص عربية حول الربع الخالي لم أتمكن من الوصول إليها، فشبكة المعلومات العربية عبر الإنترنت للأسف جد فقيرة وقد خذلني في الحصول على أية نص عربي، إن كان ثمة نص أصلا. وعلى العكس تماما، ثراء شبكة المعلومات الإنجليزية مكنتني من اصطفاة مجموعة جيدة من النصوص والتي أنا بصدد ترجمتها الآن. بالطبع، ما أنا معني به في هذا السياق هو النصوص الإبداعية التي جعلت من الربع

الخالي شبيمة محورية، كما سئرى في النصوص الإنجليزية. وليس النصوص التي أشارت إلى الربع الخالي من قريب أو بعيد. وكل ما يمكنني الإشارة إليه الآن في الأدب العربي ثلاث مجموعات: الأولى شعرية صدرت عام ١٩٩٣ عن دار الجديد وعنوانها «رجل من الربع الخالي» للشاعر سيف الرحبي، وتتضمن نصاً رائعاً استمد الرحبي جماله وشفافيته من غموض وخرافة «عروق الشبية»، إحدى المعجزات المهيبة للربع الخالي. المجموعة الثانية قصصية صدرت عام ١٩٩٦ عن منشورات اتحاد الكتاب العرب للقاص المصري محسن خضر. والمجموعة أخذت عنوان إحدى قصصها وهو «الربع الخالي»، إلا أنها لم تستلهم هذه الصحراء استلهاماً فنياً خاصاً بها فكل ما وظفه القاص هو قراءته لكتابات بعض الرحالة البريطانيين مثل فلهبي وتوماس. أما المجموعة الثالثة فهي قصصية أيضاً صدرت عام ١٩٩٩ عن دار الفارابي تحت عنوان «لغائف من الربع الخالي» للكاتبة الإماراتية محمد حسن العربي، على أن المجموعة لم تأخذ من الربع الخالي إلا الاسم.

النصوص الشعرية الإنجليزية حول الربع الخالي، والتي أقدمها اليوم للقارئ العربي، متفاوتة الجودة. على أن أهميتها تكمن في اشتغالها على ثيمات الصحراء: «نهود الكئيبان»، «الصفقات المصطنعة»، «اللقاق المهاجرة»، «التنحنج والبصق خلف الخيام»، «ثرورات الجن الجافة»، «جراة متضورة»، «الظهور المجدبة للسحب»، «يفقز نحو جراة شبيى نحو الأغنية»، «ممر الصمم للأنوار الذيلية على الهضاب»، «معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية»، «يحرق الحافر ويوهن السنام»، «آبار كريمة بالماغنسيوم»، الخ. مثل هذه الثيمات الشعرية الرائعة تجعل هذي النصوص جذرية بالترجمة لأنها تعطي صورة هامة عن مدى تأثير كتابات الرحالة إلى الربع الخالي في الأدب الإنجليزي، إذ أن معظم هؤلاء الشعراء إن لم يكن كلهم لم يهر الربع الخالي ولكنهم استلهموه استلهاماً فنياً جميلاً من أدب الرحلات. سأقدم النصوص مرتبة حسب تاريخ نشرها، وفي الهامش سأعطي نبذة

تعريفية لأصحابها.

#### ١- الربع الخالي

آلان سيليتو (٧) ١٩٩٣

يتأمل في الربع الخالي:

معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية. ملامح على

أحمال الإبل

منطلقة إلى عمان أو مسقط

بشعاع ماركاتوري خفي

يحرق الحافر ويوهن السنام.

مفتونا بالربع الخالي، يسافر بفافته المكومة

عبر مسالك أرضية بدت كتجاعيد

لأرض لا مستقر لها، وحبوبات رمل ذهبية

صاعدة كتياناً رمادية بمحاذاة أشجار بركانية

وآبار كريمة برائحة الماغنسيوم

تشرب منها الحيات والإبل.

يطرح الأجراس، الحلي، الحرير، البنادق،

السكاكين والأخفاف، مبعثراً كل

مالاً حاجة له - لحلم الناقة

لأكلة الجيف، كل شيء

عدداً مناشف الجسد الخاصة به.

عارياً ومجنوناً يعاني

شجرة تجذرت في أوسع قمر في العالم

ممسكاً بالندى من الله ساعة الفلق

والرطب ساقطاً خلال التعفن،

ويتذوق ظل الشجرة الوحيدة

لا أحد يستطيع أن يقطعه أو ينزعه منها

حتى يسافر يوماً - في اشتعاله الأبيض.

يهجر الربع الخالي

ثم يعود جاهداً ليرهب العالم.

#### ٢- الربع الخالي

(إلى م. م)

جيري مورفي (٨) ١٩٩٥

حيث تكونين الليلة

أو ما تعلينيه

غير هام.

في هذه اللحظة

خيمتك قد نصبت

في فندق بارد

تحت نخيلات لها صرير.

نيالقت قد سقيت، وأغلقت، واستراحت

تالية أسماء الله الحسنى.

تستلقين

في قميص شفاف أسود

على أريكة مرصعة بالجواهر

بينما أنا (في جسد ريتشارد جير) (٩)

أقبلك.

في نوبة مرتجفة ساخنة طويلة.

٢- في قلب جزيرة العرب

فيرجس ألين (١٠) ١٩٩٦

سكان الربع الخالي

يهجمون جل نهارهم ويرحلون ليلا

خارجين من وراء نهود الكتيان

كي يستأنفوا أحاديثهم السرية والتي بداياتها

النسية والمستعصية-الثبات تكمن

في بقايا من الحاضر والمستقبل

عظاما متكومة على حافة طبق اليوم.

تساؤلات حول الطريق إلى الهلال الخصيب

مزروحة بانتسامات و هراء حول الإبل

والتقاليد وفقدان العلامات.

لكن يبدو أن النشوة المزهقة نجى، وتذهب

نحو نهاياتها القريبة

فالصفقات المصطنعة تملأ المساء

وعند اكتمال القمر فان الشروق العظيمة لغرط

المساومات

يمكن أن ترى بعيدة تترنح فوق التلال.

مغمورين بالقلق المهاجرة،

علينا أن نلتكأ لأدلتنا-

الشخوص المبهمة والتي تكاد أن تتجسد

متبسمة من مأوى الصخور القارسة،

والتي كل ما بدوسها أن تفعله نجاه نزلات البرد

هو بعض الدروس في إخراج الصوت أو المواصفات

البسيطة

مع التثنيح والبصق خلف الحيايم.

رغم ذلك وبقدر ما الرسالة تظهر

والنغمة تكون حيادية، فان البعض يمكنه سرد الدعايات.

مخازن قمح البدو موجودة في كل مكان

خطوط طولهم وخطوط عرضهم هي غذاء

للمنجم النائه

والقابع تحت شجرة الدوم بمعداده.

المعضلة هي ضبط إيقاع العصا الدالة

إلى ذبذبات الأرز، والقمح، والذرة.

٤- كشف موقوت

جين ديريكوت (١١) ١٩٩٩

في اللحظة الأخيرة الربيع الخالي

نقف ونشاهد ظلانا

تنفزل على وجه ساعة الرمل.

نحن الكتيان، تشيلتيرن هاندرليس (١٢)،

الرماد والليلك، البلوط وغابة الزان

صنعتها كل نساء قبيلتك.

غرقتنا مليئة كالحصام، فارغة

كطفل لدى النواقد في الخارج. وغيوم ملابسنا

تسابق عبر الأرضية.



نحن لسنا حتى النجوم. غطاء بيتنا بعيداً، وفي ممر الحمم للأتوار الذيلية على التل يجب أن نعيد أسفارنا من جديد.

#### ٥- الربيع الخالي

جون كلاندي (١٣) ١٩٩٩

في الربيع المبكر - هنا في الربيع الخالي

جبريل هز عصاه على الظهور المحدبة

للسحب الهاتجة. إنها تهذر كالجمال الغاضبة وترعد نحو حقول الفلاحين.

في الليل، أحلم بالعشب مخفراً يتكلم.

ولكن ساعة الهجير، حتى الثرثرة الجافة للجن

تهجر الأودية. الشمس تدلي دلوها،

رغم أن جسدي هو البئر الوحيدة في هذه الصحراء.

حجر متدحرج يرجع من القاع

مصحوباً بصوت جراحة متصورة: اجعله

أمنية لك، يا حبيبي، والمطر سيمشي

على أطراف أصابعه فوق الهضاب الجافة للياليل

كما سينسج الخشخاش نفسه ثوباً

ليستر به الاكتاف الواسعة للصحراء.

الكلمات تنفك مثل الدخان من نار مغطاة،

صاعدة وريداً مني وكأنها تشير

حيث الناجي قد وصل الشاطئ أخيراً.

وحتى الآن لم أتكلم بعد. صوتي يعرج

فوق عظام بالية، أرجله ذابلة وهشة

لا يقوى أن يقفز مثل جراحة شعبي نحو الأغنية.

ولكنني أتخيل ما قاله أو ما قد يقوله

بعض الرواة حول

الفلاح عاشقاً الأرض العراء

أو الخليفة مشتاقاً إلى مستجم صحرائه

حيث يهيم الفوليم (١٤) مثل التنسيم عند الصلاة

وحيث الخشخاش تحني رؤوسها الزاهية نحو مقصده

كلّ يتحتم بكلماته لشيء تافه.

#### الهوامش

١- فرياد: جمع ريلة وهي العلامة البيضاء

٢- الهادي: صفة جزيرة العرب، ص. ١٥٧

٣- James Wallsted, *Travels in Arabia*, vol. 1, (Austria: Graz, 1978 p. 274.

٤-

Burton and the Rub al Khali in Thomas, (Journal of the Royal Asiatic Society (1931), 966-985 (p. 966

٥- S. B. Miles, *On the Border of the Great Desert: A Journey in Oman*.

[part I] *Geographical Journal*, 36, (1910), 405-425 (p. 415.

٦-

Percy Cox, *Some Excursions in Oman*, (The Geographical Journal, 66, 3, (1925), 193-225 (pp 214-215)

٧-

٧- Allen Sillitoe, *Collected Poems* Harper Collins, 1993. شاعر وروائي وكاتب مسرحي بريطاني ولد سنة ١٩٢٨ في نورويتش. اشتهر بعد الحرب العالمية الثانية بأعماله التي مجد فيها الطبيعة الجميلة في بريطانيا وانتسب إلى جماعة أدبية تسمى «الشباب الغاضبون». ترك الدراسة في عمر مبكر وانخرط في أعمال مهنية ومصانع لتوليفها، ثم واثق الفرصة للتحق بالقات الجوية الملكية كعامل لاسلكي في مالديف. عاد بعدها إلى بريطانيا مصاباً بالسل. بعد عام ١٩٥١ قرر الهجرة إلى العراق وعاش منتقلاً بين فرنسا، إيطاليا، أسبانيا، طنجة وإسرائيل. سيطر غير الإنتاج له أعمال تدور على السنين مؤلفاً بين قصة ورواية ومسرح وقصص قصصه الربيع العالي هذه لغتها مميّزة «بصاغة مثارة»

٨- *The Empty Quarter* Dublin: Dedalus Press, 1995. شاعر أبرلندي ولد في مدينة كورك عام ١٩٥٢. نشر مجموعته الشعرية الأولى «ولد بدين صغير يمشي إلى الغلاف» سنة ١٩٨٥. كتبت صاندي بروس عن تجاربه الشعرية موزني يكتب بالمرح والفرص، بعض منه سوداني وغالباً ما يكون بلغفياً تاريخية سياسية. وهذا يمكنه أن يخلق عالماً قريباً حيث كل شيء يكون ممكنًا. في عام ١٩٩٥ نشر مجموعته الشعرية الثالثة - والتي ترجمتها منها هذا النص - «الربيع العالي».

٩- Richard Gere هو الممثل الأمريكي الشهير والذي جعلت أوليود من جسده أسطورة في الجنس حيث أصبح موهي ألفسة العديد من النساء في العالم، وتوظيف جسده في الأدب الإنجليزي الحديث يكاد أن يصبح ظاهرة

١٠- Fergus Allen, *Who Goes There?* (Faber and Faber, 1996). شاعر أبرلندي معاصر. أصبح حتى الآن ثلاث مجموعات شعرية. مجموعته «من يذهب إلى هناك»، والتي ترجمتها منها هذا النص كتبت عنها مجلة «بوترني ريفيو» البريطانية بأنها «غامضة ومغيرة وتأسلية».

١١- Jane Draycott, *Prince Rupert's Drop* (Oxford University Press, 1999). شاعرة إنجليزية معاصرة ولدت سنة ١٩٥٤ في إحدى ضواحي لندن لتشتغل حالياً بتدريس الكتابة الإبداعية في المدارس وتعلم الكبار. تعتبر هذه المجموعة والتي ترجمتها منها هذا النص أولى بوكائرها الشعرية

١٢- Chliem hundreds: وهي مسطرة في مقاطعة باكينجهام بإيرلندا

١٣- John Canedy, *The Empty Quarter* New England Review (Middlebury College, VT) (20.4) [Fall 1998] p. 57. شاعر أمريكي ولد سنة ١٩٦١ في بوسطن. قصيدته «الربيع العالي» وبرت أيضاً في مجموعته الشعرية الأولى «العالم النقي» التي صدرت في أبريل ٢٠٠٢ عن مطبعة جامعة ولاية لويزيانا. هذه المجموعة كانت قد رشتت قبل الطبع «لجائزة والت ولتمان» وفازت بها لعام ٢٠٠١. كاندي نشر أيضاً عام ٢٠٠٠ كتاباً عاماً في النقد عنوانه «الفرح اللغوي: الأدب، اللغويات، والفتايل الأدبية الأولى (جامعة ويسكونسن)» يركز فيه على العلاقات بين اللغويات في سياق نظرية الأسلمة للرواية. حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة روتجرز في ١٩٩٥. ويعمل حالياً ككلم خصوصي في منطقة بوسطن، حيث يدرس الأدب، الكتابة، التاريخ، الرياضيات، الأحياء، والكيمياء، والفيزياء. وفي عامي ١٩٩١ و ١٩٩٢ عمل ككاتب في الأردن كمدرب لأطفال العائلة المالكة

١٤- الفوليم: أسطورة يهودية على هيئة إنسان وحين وثقت على جبهة شيء من القذرة ويحب لفترة قصيرة.

# الطيران بالقاهي الثلاثة

سعدى يوسف \*

(١)

يا أنت ، العابر كل دوائر هذي العنمة ، دائرة  
دائرة ،  
لشطوق عنقي كالأنشودة ، من مسدود وحرير  
حيناً  
من فخار ونهاويل جداريات حيناً ، من أهذاب  
خيطة أحياناً ،  
يا أرضاً كانت ماء ، ياماء كان الأرض. هنا ترتفع  
الصلوات  
نشيداً باسمك ، أو تنفرغ الفلوات... أحييك ،  
وأحييك ،  
وأسألك الغفران اليوم ، وأسألك النسيان  
غداً. ستمر  
الدبابات على ساقيك مجلجلة في كتمان من  
سُرقات طين ؛  
وسيمتد رقيم (تشويه شמוש ثابتة) من رمل الفاو  
وأوراق  
الختاء إلى الصخر المقدود ربايا وطرائد من  
آشور. أنا أسألك  
المغفرة الهدأة ، شككت جبيني بالوسم ، وعلقت  
ذراعي  
اليسرى بالكلاب ، وقلت : أحملك الآن دمي .  
ما كنت صغيراً لتكون كبيراً . أنت الاسم الأول  
والأول .  
أنت عدوي منذ كنت ، صديقي منذ كنت... ستاتي  
أسراب

\* شاعر وكاتب من العراق

الطيران الحربي مجلجلة تحت سماء من صهيد  
\*\*\*  
سيكون هواؤك محتقناً بالبارود ومختقناً ، لكنك  
تبحث عني ،  
أنا ، اسمك ، كي تقتلني . الدبابات تبدد  
جلدك ، والطيران  
الحربي يمزق أهدابك ، لكنك ملدوغاً تتبعني كي  
تسلخ أجفاني ؛  
وتمزق أضلاعي كي تأكل قلبي . لست الآن الطير  
المروق  
عصائب... لست النسر القادم من حمير ،  
لست  
الهدد ، لست حمامة نوح ، لست الرخ... فمن  
أين أناك  
اللون الميت هذا ؟ من أين أنتك القصباء لتبريها  
صعدة  
رمح ؟ أنت هنا اللحظة . تغفل عما ترسمه  
سُرقات  
الدبابات ، وتغفل عما يحموه الطيران الحربي ، ولا  
تغفل  
عني... قلتهذا ، أرجوك ! اهلاً ، وتركني إمرغ  
في غصص  
الأحلام ، وتركني أتمرق قصص الأعوام... أنا  
ابنك ، صنوك ،  
حامل أختامك في جيب الصدر ، وعنوانك حين  
تغيب طويلاً .

لا تبتلع الدبابات كما تبتلع الملح، ولا تمسح  
بالسُففرِ  
الطيران الحربي... وأنصت لي في ضجة هذا  
الوادي الهامد:  
هل تسمع شيئاً؟ هل تهجس ما يفعلُه النملُ هنا  
تحت جذورِ  
النخل؟ هل الماء يسيلُ من الصخرة؟  
يقطر... يقطر...  
يقطر... قلتُ لك: اسمعني! ذاك دمي يتقطرُ  
في الهدأة. نبضي هو ما يفعلُه النملُ حثيثاً تحت  
جذورِ  
النخل...  
اسمعني!

## (٢)

مقهى على «باب الزبير»...  
تقابلُ المقهى من الجهة اليمنى، الشُرفة الخشبُ  
التي جاءت  
من الهند البعيدة. واليسارُ يضمُّ مكتبةً ودكاناً لبيع  
الحردوات.  
وأنت حين تكونُ في المقهى ستشربُ شايك  
المألوف، ثم تقومُ  
مبتهجاً، لتدخلَ غرفةَ البليارد:  
طاولة  
وعشبٌ أخضرٌ  
وكراتُ ألوان...  
ستلقي نظرةً عجلَى، وممضي نحو زاويةٍ  
تراقب...  
أنت لا تستعجلُ الأشياءَ  
والناس الذين رأيتهم في غرفةَ البليارد لا  
يستعجلون؛

وسوف يدخلُ آخرون الغرفة...  
الساعاتُ ممضي  
والهواءُ الرطبُ يدخلُ في القميصِ ويستقرُّ حرارةً  
منقوعةً في الصدر.  
أنت تراقبُ:

المتفرجون تكاثروا في غرفةَ البلياردِ  
لكن الذين تقاسموا كلَّ العصي تبادلوها  
ظلوا، وحدهم، في لعبةَ البلياردِ، يقتاتونها  
كرةً هنا حمراءَ  
أخرى بعدها سوداءَ  
واحدةً تلاحقها العصي، وحيدةٌ بيضاء...  
كان اللاعبون يُدولونَ عصيتهم وكراتهم  
لا حينَ عمّا تفعلُ الأشياءَ

لا حينَ عن متفرجين رأوا في لعبةَ البلياردِ لعبتهم؛  
وإن شئت الحقيقة قال أربعة من الشبان همساً:  
غرفةَ البلياردِ ليست تُكسنة...

.....

.....

.....

ما أغربُ المقهى على «باب الزبير»!

## (٣)

قُيِّبَ من سامراء. البشرُ، المطوي كقنبلة في  
النسيان، يفوح قليلاً.  
هذي جفّناتِي وندوري. سنببتُ الليلة في  
الصحن. وفي منتصف الليلِ  
نُراوغُ ذاك القيسمَ كي نهبطَ في البشر. الليلُ  
نحاس. سترُ حُطباننا بين النجمِ وقلبِ  
الأرض. سنهتف: تحيا الحرية! ثم نُلقي حبلاً ونلوذ  
به حتى

نلمسَ قاعَ البشر... النسوة جئن هنا من كلِّ

ضواحي بغداد ،

النسوة بالأسود والوشم الفيروز وأغنية الموتى ،  
والنسوة يدعونك يا غائب ،

يا ساكنَ رضوى ، يا مُطعمَنا عسلاً  
وفراتنا. سنبث الليلة في الصحن ،

فلا تطردنا من مَلَكوتِكَ ، لا تتركنا لذئاب البر.  
يتامى نحن ،

ضعافت ، وذوو أطفال ، فارحمنا يا ساكنَ  
رضوى ، أغمض عينيك

الجوهرتين ، ودغنا نهبط في البئر. ستعرف من  
رائحة الخيل الجحوت

منازلَ حيرتنا. لسنا سفهاء ، وأعطينا سُميلتَ  
منذ قرون

في حرب ظالمة ، عبر قرى ظالمة . لن نحلّم حتى  
بندى كفيك .

فنحن خرجنا من أحداث كي ندخل أجداناً. لا  
أكفان لنا ، لا صلوات .

لا آس ولا سدر ولا كافور. مباركة طلعك ،  
اسمنا يا سبط

هنا ... في قاع البئر ستسمنا. هل تعلم ، يا  
سبط ، بأن قنابل

Bo2 ، وقذائف مدفعنا الهاوترز ، ذرتنا في الريح  
غباراً من لحم وعظام؟

هل تعلم ، يا سبط ، بأننا كنا جوعى وغرارة حين  
قُتِلنا ؟ هل تعلم

يا سبط ، بأننا حين ظمينا أورْدنا بنزينا ثم رُمينا  
برصاص يشعلنا؟

تحيا الحرية! في « الفاور » شربنا الغازات السامة  
حتى ذابت أعيننا

كالشحمة في القيقظ ، وفي كردستان أكلتنا لحم

الأكراد على السيخ.

إذاً، نحن وحوش الكون، بقايا اللهب المتدافع من  
جوف التّنين، ضياعٌ

الغابات المنسية في كتب بائدة ... هل تسمنا يا  
سبط؟ وهل تأذن للذئب

بأن يقدو حملاً في لحظة إيمان؟ هل تأخذ منا  
أنفسنا؟ إنا ، يا سبط ،

التوايون ، وإنا يا سبط ، الكذابون. فهل تأخذ يا  
ساكنَ رضوى ، اليوم ،

بأيدينا؟ هل تمنحنا نقمة روض ورضى؟  
كم كان عراقى الوهم جميلاً !

تحيا الحرية !  
حبل الجُوت تدلى .

والأنشطة مُحكمة .  
والبئر يساوي نصف المتر ...

سلاماً !

( ٤ )

مقهى على « شط العرب » ...

قد كنت ذوبت المرارة في فمي مُتمطّقا  
بالشاي ...

كان النهر أبيض

ثم أشرعة ، ولمع من نوارس لا تُطيق البحر  
( رامبو قال ... )

كان النهر أبيض

والنخيل هو الذي نلقاه في اللوحات حسب ،  
أتحسب الدنيا مضيعة ؟

أريد الآن أن أحصي الدقائق :

تحت كالتبوسة جلست فتاة فجأة . في البعد يشرق  
زورق ، والقطعة

السوداء تخمش جذع صفاف تهذل شعرة في

الماء ، كان البار

عبر الشارع الكورنيش أعلن نوره . بحارة (جاءوا من الترويع؟)

يفتحون ليتهم . تهل الهند بالسمبوسك . السفن الثلاث لشرق إفريقيا

ارتعشت قليلا . كانت الأمواج تعلو . أين نذهب في المساء المائل؟ الشاي

الذي أهملته ما زال منتظرا . وعبر الضفة الأخرى أرى سيارة . شفتي

تُدغغني . تكون الشمس لصقي . ألسن الكرسي . نور في الهواء يثيق .

بعد غد سيملني القطار إلى محطات وراء النهر . موسكو ربما ...

.....

مقهى على «شط العرب» ...

كانت مائيل الجنود (وأقرأ: الضباط) تصطف . الرجوة قبيحة . وإشارة

الأيدي إلى إيران أقبح . وحده ، يلد ، تُسوّره مزابل يومه العادي ...

لن تأتي الحمايم كي تحط ، ولو لتدق ، فوق ليمته الخفيفة ،

سوف تأتي الطائرات . وسوف تنقض الصواريخ البعيدة بغثة في هداة الجندي .

تلك الساعة الدقاقة السوداء (جاء بها إلينا أرمني) سوف تعلو في الهواء

(كانها من صنع سلفادور دالي) ... لم تُعد في بصرة البصري

أروقة ، ولم تعد القناطر (وهي من جذع النخيل) صراطنا نحو السماء .

الليل مُنْقَض ... سنسكن في مقابرنا . أليس اليوم

أجمل؟

غُننا يا قاطع الأوتار ، غن ...

الليل مشتعل بنيران القيامة ، والضفاف مليئة بمسايح الأغنام ، والأسماك

صار تاكل اللحم المدوّ مثلنا .

غن ، «المقاهي أغلقت أبوابها» ... غن !

(٥)

الليل ببغداد يجيء سريعا . الليل ببغداد يُقيم طويلا . منذ قرون

والليل ببغداد يجيء سريعا ويُقيم طويلا . سيقول الحدادون سُمنا

العيش ، صناعتنا السيف ، وصنعتنا الضعف . يقول النجارون

سُمنا العيش ، صناعتنا التابوت . يقول الحدادون سُمنا العيش ،

صناعتنا جزمات الجيش . يقول الشعراء سُمنا العيش ، صناعتنا

أصباغ الوجه . يقول أطباء المستشفى نحن سُمنا العيش ، صناعتنا

أن نصلم آذاناً أو نجدع ( مثل زمان الحجاج ) أنوفا . ويقول الحلاج:

تُرى ، هل صار الحلاج الناس جميعا ؟

قمر يتطاول . والنجم تضاعل . أين منائر وادي الذهب؟ الخيل مُطهمة ،

والناس سواسية ، والحجر الأسود في البحرين . كان سماء من قصدير

تطبق . يا أخبار الصحف الأولى ، يا أشجار السبي ، وبأ أرضة النفي ...

الليل ببغداد يجيء سريعا . أسرع من صاروخ

قيامتنا، أسرع حتى من صاعقة الرّويا. أحياناً  
تذكر أنا بشر، أن لنا، كالحيوان، عيوناً...  
أن لنا أظرافاً تتحرك أيضاً. نحن بلا أسماء... لماذا  
ترخين صفائك الأبنوس  
على زندي؟ ولماذا يتمسك زنديك هذا العاج على  
شفتي؟ لماذا ترتعشين؟  
الليلة ترتعشين؟ أنا أغمضت العينين وأعطيتك  
أجنحتي. سنسافر،  
قولي: سنسافر... قولي إن الناس يعيشون على  
القارات القمرية كالناس.  
وقولي إن لديهم أروقة وحدائق... سوف  
تهدهدي كلمتك حتى الموت.  
الموجة تملو الموجة  
كان بدجلة بيت الساحرة. الضفة العالية  
اصطفقت بالماء الأحمر. سوف  
نشيد عاصمة، ونغد جسورا.  
لكن اللوحة تهتز...  
اللوحة وهي على الحائط تهتز،  
ونسقط منها. أنت. أنا. نسقط منها. ها نحن  
غريان هنا، ها نحن فقيران  
هنا، يُرعدنا البرد، وينهشنا الجوع، ويهتكنا  
الجرب الضاري  
مثل كلاب البدر،  
سلاماً يا أرض الثمر الأول  
يا أرض الطين المعجون بالآهة...  
يا نبع الريحان  
سلاماً...

(٦)

مقهى لـ «سيدوري» على البحر:  
السفائن ألقت المرساة فجراً، وهي تنتظر المساء  
ليلتقي

البحارة الحكماء تحت سقيفة المقهى. و سيدوري  
تهيئ منذ  
أزمان، موائدها، ومشط شعرها، وتجاوز  
المرأة...  
في الأفق البعيد سلام ترقى وأبخرة.  
سنتبت، بقة، صفافة.  
قصب السقيفة كان مضغوراً وموتلقاً.  
زلاية سقيفة ذلك المقهى...  
وخمر في الجرار  
وفي الجففات ترغو، حرّة، جعة الشعر  
وفجأة، نادى المنادي:  
أين سيدوري؟  
وعاد الصوت يطفو كالنوارس:  
أين سيدوري؟  
وسيدوري تهيئ منذ أزمان، موائدها، ومشط  
شعرها،  
وتجاوز المرأة...  
سيدوري، سجليس، في المساء، الكون  
سوف تكون ربتة  
وساقية تجاليس أهله، البحارة الحكماء  
سوف تقول سيدوري نبوءتها  
وتعلن صوتهها  
أعلى من الصفافة الأولى  
وأعلى من سلام ذلك الأفق البعيد...  
وسوف يجلس حولها البحارة الحكماء  
في أسماهم  
وعلى جدالهم بروق البحر، والملح...  
.....  
.....  
.....  
السفائن سوف تُقلع مرة أخرى...

# الْعَفَات

كمال ابوديب \*

الجميلة في قناعها الموصوي

- ١ -

ينكر ما يدّعيه القم العندمي  
ويرمي شبكا بدائية حولنا  
تأسر الجسدين اللهوفين في غابة من رماد الكلام  
وكان الكلام  
شركا من ضني وهيام.

ثمّ كانت أنامل امرأة  
توهج في سحر إيقاعها  
بمساءات «ساتي» وسوناتة تحت ضوء القمر.  
كان ضوء القمر  
يتهدّج في مدّ عينيك،  
مؤثقا، خابيا، مفصحا، حائرا  
بين أن يتعرّى ولا يتعرّى.

وكتبت سماء وضوءا وجمرا.  
كنت سماء قصبة.  
كنت أغنية لم تُغن،  
وحلما يكفنه الخوف،  
حلما تحجر في رحلة الزيف.  
كنت الضحية، كنت الضحية  
في عوالم يمتاحها الآخرون،  
وقربانها أنت، مذبحها أنت،  
يا امرأة نسيت أن في طيب سروالها امرأة،  
فتنة امرأة  
وحنين امرأة  
وكنوز امرأة  
وجنون امرأة.

ذلك الأحد  
حين شفى الكلام،  
وباحت بما لا يباح تعاريجه وانكساراته،  
واستكانت إلى دفء كفيّ كفالك،  
وارتعدت شفتاك  
للمسة أمله عاشقة،  
كان ضوء بعيد، يسرله السحر،  
يرهج مقربا، نائيا،  
غجريا، مغاوي  
في سماوات عينيك،  
عينيك،  
ذلك الفضاء البدائي،  
مشحنا باتلاقات بحر من الحسن.  
كنت تعيددين كل الحكايات،  
يا امرأة فتعت جوع أحلامها بالحكايات،  
عن عالم  
لا مكان لرعدة عشق ووهج احتقان بريح الشبق  
فيه.

لا دفء، لا توق، لا سغباً  
لا احتراقا بنار التلمظ،  
لا فتنة، لا لقي  
لا ضني، لا قلق.

كان، أيضا، سواد غريب يثرثر في مدّ عينيك،

\* أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها بجامعة لندن.

أنت تَرْبُ الرجال، كما تَدْعِين.  
أنت مثل الرجال، كما تدعين....

ولكنَّ عَيْنِكَ،  
رعدة كَفَيْكَ في دَفءِ كَفِّي،  
وهج الأناقة فوق البهاء الذي زخرته يدَاكَ،  
البهاء الذي دلَّته يدَاكَ  
لموعدنا،

شعرك العجريّ، الفلوت، الصقيل، المعربد،  
ثُفرك، مؤثلقا بالتلاوين،  
ثُفرك، مكنترا، مترفا، يقطر الجنس من وجهه -  
كل شيء عليك وفيك ومنك  
يعربد عشقا أمام افتراعات عينيّ  
يفرش أسرار جوع عريق تبرعم بين صخور  
الجبال

منذ كنت صبيها

تفتنر في زِيها المدرسيّ وتعلم أن فتى ساحرا  
ذات يوم سيهصرها في جنون الشبق  
ويقطف حلو الجنى من تلافيف مغناجها  
من تلافيف أفنانها  
سُرّة حلوة، طيب نهدين صليبين،  
تكويرتين قموسيّ سماء على أفق مبهم،  
غاية غضة بين فخلدين بكرين،  
فستقة ناضجة،

وعذراء بنت جبال، كوعلة عشق، على وجهها  
هاتجة

بين صخور وبحر وغابات أحلامها الراهجة.

- ٢ -

أنت أفق بهاء، ووعد، وعريدة في الدماء،  
أنت سحر السماء، وسر السماء،  
أنت بعض النساء، وكل النساء، وزين النساء،  
ومسك النساء،

وأنا العاشق المتعبد في سحر عينيك،  
يعصف بي شبق لاحتضانك، للغور فيك، لتفتيح

آفاقك المخلقات،

وتفجير أسوار هذا البهيّ الذي يتكوّر  
مَشْحا بالصلاة ما بين فخذيك،  
للغوص من أجل دُرَّتِكَ المقفلة  
في بحارة موت طويل، وكبت عريق،  
ورفض لرعدات أعراقك المثقلة.  
درة أنت لا صدفة

فلماذا تصرّين أنك محض محارة  
وقشرة كلس وقطعة مرمّر  
وقلب تحجّر  
في صراع المسافات من أجل بيت، وزوج،  
ومنبر.

درة أنت، لا صدفة،

ويدي تعشق الغوص من أجل درة  
تتشرقق في القاع، راضية، ساجية.  
سامزق هذا الغشاء الحريري أجتاح هذا الجدار  
المحصّن بالكبت والموت أفتضّ هذي المحارة  
لأحرّر درتها الغافية  
وأصقلها بيدي، بدفء لساني، بجوعي، بعشق  
يألئ ألوانها الفاهية  
ثم أخرزها عقد عشق وموت وحمى وأسطورة  
مجدلية  
سأغوص لأنقذ دُرَّتِكَ الكوثرية.

يا امرأة

نسيت أنها امرأة،  
سوف يفاجئك العشق يوما،  
وتعصف فيك أعاصيره، وتعربد أوجاعه ولظاءه،  
وينهار هذا الجدار المطّين بالزيف والقهقهات  
وريح التجارة  
وثرثرة العيث المستلذ، وسحر العبارة  
ستلوين، مثل المصاب بحمى، على مقعد لا



وفراغ العبارة.

يطاق،

وما بين أغطية لا تطاق،

وجدران بيت تسخّ كوايسها بالمرارة

لا تطاق

بيت تسخّ كوايسه بالمرارة

لشباب تبخر في رُدّهات المبيعات في صفقات

التجارة

دون رعدة جنس وبوح ولهفة

وانتعاظ لرجفة ثغر على حافتي سرّة هائجة.

بلى، ستلويين يوما،

وتعودين طفلة عشق تنوق إلى عاشق يستيهها

ويمانح من ضفتيها رحيق البكارة.

يا امرأة،

يا لظي جسد مربع، مارس الحب في سرّ

مضجرة

يا امرأة

يا لظي جسد مبهم، مارس الجنس في سرر مظفأة،

دون حب،

وتعرّى لعينين، أسلم كتيانه وبوديه، دون

اكتراث، لريح الذكر

واستفاض، وأنجب نسلا، وأرضع

سنين، ولكنه ظل بكرا، بريئا، مُنقعا

يا امرأة،

يا لظي جسد مربع،

إن فيك، هنا، في توهج عينيك بالحلم،

في هففات يديك على جسدي، ما يوح بما لا يباح

وإني لأشتم في عمق هذا البهاء عبير الجراح

وإني لأقرأ هذا المدى العندمي على شفتيك،

وأشتف في رعدة تخترق

هذه اللحظة، الآن، نهديك، ما يتصور خلف

الجدار المطّين بالموت،

بالقهقهات البرية، بالعبث المستحب، وريح

التجارة

يا امرأة،

إن فيك لَحْمِي جسد

إن فيك لَهْنًا ودعدا ولبنى وليلي ونعما وأسماء،

فيك هجير الصحاري

وفيك جنون البراري

وفيك هيام العذارى

وفيك ارتعاد العذارى

وهجير الصحاري

إن فيك جنون البراري

وفي شفتيك تُلُطُّ أنثى تداري وتنكر كاذبة ما

تداري.

يا امرأة

يا جمال امرأة

وجنون امرأة

ورياء امرأة

ومتاه امرأة.

يا امرأة،

تكذب الشفتان

ولكن عينيك لا تكذبان،

تكذب الشفتان، ولكن عينيك،

لكن كفيك فوق تضاريس جسمي وعبر

متاهات صبري

ترتعدان، فلا تكذبان.

يا امرأة

تكذب الشفتان،

ولكن عينيك لا تكذبان.

يا امرأة،

انه العشق يأتيك يوما..

بلى، آه، لكن لعلّ اللظى يبدأ الآن، آه، ترى، ما

الذي يتفرغر في ضوء عينيك، هل،

أومضت دمعة، دمعتان؟

يا امرأة

يا جنون امرأة

نسيت أن في طيب سروالها غابة تحترق

بالشبق

ومغارات جنّ وسحر، وكونا من التيه والموج

والمرعبات

يا امرأة،

إن فيك لسحر الحياة، وجوع الحياة،

وفيك جنون الحياة.

يا امرأة،

هي ذي كلمة صاغها عاشق، ونبوءة ساحر

سخرته إلى سحر عينيك أوجاع عينيك، سمرّة

وجه مكابر

سخرته إلى وهج الجنس في مهبهات يديك على

كفّه

هذه الرائحة

التي تبخر من رغشات جسّد

أطفأت ناره امرأة ترتعد

بلى يا امرأة

يا جنونا يهربد في جسدي

إنها لنبوءة ساحر

غار في كل سُم وكل حثية

من حناياك، واستعرت

في حناياه نيرانك البربرية

فاغصني له الطرف، آه،

أغصني له النهد،

واستسلمي لأنامله،

أغصني له النهد واتكبي فوق أوهامه،

بل تعري وفوري وجني

لاكتساح أنامله، شفتيه، يديه وأعضائه الفاجرة

واعصفي عصف بركانة فائرة

في تلافيف نيرانه ومناهاته

يا امرأة،

فما كل يوم يفاويك شاعر.

- ٣ -

ذلك الأحد

حين شفّ الكلام، وغارت يد واستكاثت يد،

وهمست: سأعترف

حين يعصف بي العشق أعترف

لك

مثل اعتراف إلى كاهن في كنيسة.

سأعترف

حين تقجاني سورة العشق والشهوة الراحفة.

آه، لكن، بربك

كيف سأعترف

إن يكن كاهن اعترافي حبيبي؟

ذلك الأحد

قلت: لكن، بربك، كيف سأعترف

إن يكن كاهن اعترافي حبيبي؟

ذلك الأحد

كنت أسطورة من رياء وتوق وعشق وجوع ونار

ورعب وثرثرة وادعاء

وكنت تخافين منك

وكنت تذودين عنك

وكنت تذوين عشقا وسحرا وضوءا

وكنت..

كنت ما لا يقال

كنت أجمل من أن يحاولك الوصف  
أجمل من أن يليق بك الوصف.  
كان الجمال

يسرل ما فيك أنملة أنملة  
ويفرط أساره عبر عينيك سنبله سنبله.

ذلك الأحد

أبد

#### الأرملة السوداء

ليست سوداء، وليست أرملة،  
بل هي صنوك يا حبيبتى، يا حمامتى، وبها  
عنكبوتك روحى.  
مثلك

تخطر في خيلاء مهرة عربية  
ترعرت في نشوة الجبال  
وعقب السواحل،  
لفارس ذي أذيال حريرية،  
عالي النجاد، مترف الأزار.  
وعلى مدى البصر  
تنشر خيوط سحرها المللوبة  
احتباكاً وقسوة نسيج ولحمة وسداة

ودوائر دوائر  
تبتكر من فتون عينيها الغويتين  
وألقت ابتساماتها الرجيمة  
وخطوها الذي يهز نياط الأرض  
فوحّ جنس وشهوة وانتعاز  
ومثلك

تحبك خيوط عذوبة لم تكن سوى لآلهات بدائية  
في معابد ينوى سرّ من رأى وطيبة  
وأثينا وجزائر أوليس في متاهاته الألف.  
العذوبة تقطر من شهد شفتيها المترفتين حسنا  
واكتمالا  
والشيق الوحشي الوديع يتسلل كلمات وأحرفا  
تصيد الفريسة  
براءة طفلة ممرح في ثياب العيد

ذلك الأحد

حين شفى الكلام وباح بما لا يقال  
تكرر، كالخجل المتقنع بين حجارة جرد بعيد،  
وأسلم للموت أحزانه  
أسلم للموت أيامه  
الأبد.

ذلك الأحد

سوف يبقى إلى أبد لا انتهاء له أحدا واحدا  
مثلما كنت، في سحر إيقاعه، وتلاوين أنملها  
بمساءات ساتي وضوء القمر،  
طفلة أحدا واحدة  
لا رجولة فيها،  
ولا خوف، لا زيف، لا أنفة.

ذلك الأحد

أترك تكونين ثانية، ذات يوم،  
كما كنت، عارية، حلوة، مترعة  
باللظى،  
باحثقان الجسد،

بالحنين إلى جسد يُقد؟  
أترك تكونين، ثانية، مثلما كنت  
إمرأة تخلع العمر  
ترجع نحو طفولة أيامها الوداعة  
تستهي عاشقا يتغندر في طيب أيامها  
ويفتق أسرارها الهاجعة؟

ذلك الأحد

حين باحت يد واستكانت يد،

## سرلودات

ويلوهم أنثى لعب  
يَلْد لها صرغ الفرائس  
وتركها تتوهج عشقا وشبقا  
وفيض شهوة لجسدها المستبكر.  
بلى،

مثلك يا حبيبتى،  
يأذرة في جزائر الأعماق  
لا أرملة ولا سوداء  
بل ألقى ضوء الفجر

في سواحل قرية من بزوغ شمس صبية  
وزوجة مصون لتُموز أو أدونيس  
أو لمحمد أو عيسى أو لفهد  
أو لنمر ازرق

مع ذلك،  
هي الأرملة السوداء  
لأنها في حالة ترمّل أزلية.  
فكلما ابتكرت عشيقا لها  
ابتكرت له سرير موت  
وذرفت حوله دموعا سوداء  
برهة وبعض برهة  
فيما تمتد عناكب أذرعها الألف  
تغلق أزوار عشيق آخر  
لرقصة موت جديدة.

حبيبتى، يمامتى البيضاء،  
متعة جسدي، وجسيم روحي.  
الجميلة أسميتك ألف مرة ومرة  
وهأنذا

أختم على سرتك اسمي الأخير  
قبل أن يتقصف جسدي في سريرك اللعوب  
وأنت تحلين سروال عاشق آخر  
وتتضمن أعضاء الطرية بأنيابك الألف.

جميلتي، أرملي السوداء،  
تعالى.

لها، لهن، لكم، للعالم  
ولي

أن تُراود نصّا / أن تُراود امرأة

(من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجلى.)

- ١ -

«اقرأ». قال الصوت الجميل، مُلقعا بالوعد.  
«وما اقرأ؟» همس الصوت النقي، محتشداً  
بتقوى الرهبة ورعدة الانتشاء.

وكان ذلك فاتحة عصر قُدّر له، بعدها، أن يغمر  
الدنيا بهاءً ومعرفةً وخيراً.

ليس عبثاً أن فعل القراءة كان أوّل فعل أمره  
الصوت الجميل أن يقوم به، في فاتحة عصر كان  
لهذا الدين بعدها أن يدخل على ما دخلته  
الشمس على مدى ألف ونصف ألف.  
ولم يكن عبثاً أن فاتحة العصر الآخر الذي سبقه  
فملاً الدنيا بهاء كانت:

«في البدء كان الكلمة والكلمة روح الله».

لكنه عبثٌ مُدّقع أن سلاله هذا البهاء كله أضاعبت  
الكلمة كما أضاعبت القراءة.

لم نعد نقرأ.

لم نعد نعرف كيف نقرأ.

ولم نعد نعرف ما نقرأ.

- ٢ -

من أجل أن يكون لنا حتى ضيغٌ حُلم بفاتحة

عصر جديد

ينبغي أن نتعلم ثانية

أن نتجهج الأشياء ثانية

أن نقرأ.

أن نعرف ما نقرأ

أن نعرف كيف نقرأ

وأن نعرف لماذا نقرأ.

فأقرأ (ي).

- ٣ -

أن نقرأ نصاً هو أن تغاوي نصاً.

وأن تغاوي نصاً هو أن تغاوي امرأة.

القراءة إغواء يقتضي موهبة تقتضيها كل مغاوة:

براعة الملاحظة، ولطافة الاقتراب، ومهارة

اللمسة وخفتها، ونفاذ العين والبصيرة، ورهافة

الحس، بما قد تبوح به كل رعدة عابرة،

واستجابة وامضة، وكل رغبة مقنعة برهة، وفطنة

للإشارات الخفية، واللمحات البارقة، وتفهم

وأناة، والصبر على الصّدّ والتمنع بل وعلى

الرفض أيضاً. ثم القدرة على اقتناص البرهة

الحاسمة، حين يومض اللقّ التجلي، والاندفاع إلى

الأعماق في شدة برق.

لكن الإغواء أيضاً يقتضي إرهاف حسّ باهر

لارتعاشات جسد المرأة التي تغويها وقراءتها قراءة

محبّسات فراشة حمراء تتلاعب في روضة ألوان

وأزاهير: متى تكون رعدة اليد التي تمسّها

بأناملك رعدة رغبة تكاد أن تفيض بك ولك

وعليك، ومتى تكون رعدة اشمزاز وقشعريرة

نفور من لمسة كريهة وجسم لا يطاق. وقراءتك

النص كذلك أيضاً: تلمس كلمة أو صورة فيه

فتنفر مقشّعة، ولا تقصح لك عن شيء يفيض

على قلبك نور إلهام. وتلمس صورة ثانية فترتعد

ارتعاده جسد يفتح لك مغاليقه لتدخل فتفيض

به، وتفيض منه، ثروة دلالات وكنز اكتشافات

وتحولات في أغواره وأغوارك.

والقراءة فعل ولوج، كما أن إغواء امرأة ولوج إلى

الأغوار. سعي للدخول وتحريك استجابة رخيّة

راضية، تهدد الجسد وتميل به إلى استرخاء مع

التوقّد، واستكانة مع الوهج.

كذا إغوارك النصّ الذي، بدءاً، يغلّق أطرافه

وأعضائه على كنوزه ويضمّ حوافيه على أسرار

والغازه.

وأنت لا تغوي نصاً بحق وتبلغ الغاية من ذلك إلا

حين يكون قد باح لك بكل الغازه. كذلك لا

تغوي امرأة إلا إذا فاضت عليك بكل الغازها.

لكن رويدك، رويدك،

هل قلت: كل الغازها؟

لا.

لا شيء، لا أحد، يصل إلى الغاز امرأة كلها

كذلك القراءة: لا تصل أبداً إلى الغاز النص

كلها.

- ٤ -

لمسة رهيبة هنا ولمسة رخيّة هناك، وعطف بشي،

وأنامل تستريح على أنامل، وإمضاء لهفة في

عينين ساحلتين يختلج لها القلب ويرعش لها

الجسد.

وكما أنك تلج النص فلا تجلو غوامضه

وتستخرجها استخراج درة من بحارة، كما اعتقد

الناس لقرون طوال، بل تغور أنت في ثناياه،

وتلج في حناياه، وتحثيك أعضاؤه، كذلك

تأخذك امرأة إلى حناياها، فتغور في مناهات

أعقق، وغوامض أشد التباساً وإبهاماً، ولا تجلو

الخفايا وتخرجها إلى نور ساطع.

والقراءة غور إلى حنايا المبهعات بتلوه مزيد من

الغور، وعباءات تسربل المزيد من الجسد والقلب

والروح، بلذة نسميها لذة الاكتشاف، وهي

ويا نَعَم ما هي ..

### مراودات

لها، لهن، لكم، للعالم  
ولي

أَنْ تُرَاوِدَ نَصًّا / أَنْ تُرَاوِدَ امْرَأَةً

( من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجلتي.)

- ٦ -

فجأة، يأتلق في البال أبو تمام، مُنشدًا في شفق  
بغداد ذي أسيل، في مكان ما على ضفاف دجلة،  
والمساء غيبت سحري، والشعر يغويه بفتنة النغم  
ونشوة الايقال :

«الشعرُ فرجٌ ليست خصيصته  
طول الليالي إلا ليُفتَرَع»

ومن مكان قصي، من على شفاة بحيرة البجع في  
حديقة وُشتر كولنّج المترفة، ذات صباح مبهم  
بالضباب، يهمس له كمال ابوديّب، وهو يحلم  
بعينين براقتين تأتلقان بنشوة الرغبة:

«والنصُ فرجٌ ليست خصيصته  
طول الليالي إلا ليُفَوَّي»

يَمُتّاح منه أسرارٌ عُذْرَتِهِ  
ويتشّى من سنا تَجَلّيه

ويُرشّفُ السحرَ من غوامضه  
ويجتلي مَوْلَعاً مَرَاميه  
يُغوي ويُغوي كِلَاهُمَا، فَهُمَا  
بدءً اجتياح، وانتهى فيه

كلاهما والحبُّ مُرَاوِدُهُ  
ومُوغِّلٌ في معارج التيه

بحني لذة الغور والانغمار.

إمرأة تفيض عليك فتزيدك انغمارا

ونصّ تلجّه فيحتويك ويزيدك انغمارا.

وأنت تعاني وَهَمَ هَرَّةٍ التجلي، فيما أنت تعيش

حقيقة نشوة الغور إلى الأعماق فالأعمق.

كانك تغور إلى رجم من جديد.

رحم لا قاغ له ولا نهاية.

رحم امرأة

رحم الوجود

رحم الموت.

- ٥ -

تقرأ امرأة

فقرأ نصّا.

وتغاري نصّا فتغاري امرأة.

أولست المرأة، في نهاية المطاف، المطاف الذي لا  
نهاية له ؟

أولست المرأة النص الذي لا بداية له ولا انتهاء ؟

أولست المرأة أجملي نص في الوجود، وأكثر

النصوص إيهاماً وفتنة، وانسحارا وفيضاً، ونشوة

كشف ومتعة أخذ ورحابة احتواء ؟

أولست المرأة أرحب شيء في الوجود احتواء ؟

أولم تُسم الأُنثى «حواء» لأنها تحوي كل شيء،

وتحتوي كل شيء، فوصفت بصيغة المبالغة من

فعل «حوي» ؟ : حوى = يحوي فهو حاوٍ وهي

حاوية وحواء ؟

بلى إنها كذلك.

بلى إنها لَ حواء.

بلى إنها لَ النصُّ الأرحبُ احتواء.

التي يليق بها أن تسمى «الرّحية».

بلى إنها كذلك

ويا سحر ما هي.

فقال : « ما ضلُّ صاحبك وما غوي ». والغاؤون هم الذين يتبعون الشعراء، أي هم الذين تغويهم كلماتهم ونصوصهم، فتراودهم ويرادونهم، هم قراء الشعراء ومستمعوهم ومتلقوهم. ولذلك لم يقل : « الشعراء هم الغاؤون »، بل قال « الشعراء يتبعهم الغاؤون ». فالقراءة مغاوة و مراودة وانغواء.

#### القراءة غواية

والكتابة غواية.

« الشعراء يتبعهم الغاؤون »؟

لم يُعرف للكلمة معنى قطعي خلال ألف و ٥٠٠. الآن ندرك بعض ما هي. لا كل ما هي.

- ٩ -

أن تقرأ امرأة

أن تغاوي نصاً

هو أن تراود سحراً مبهماً واحداً، تتعدد تجلياته، وجوهره لا يتعدد. وهو جوهر شيق الاكتناه والاكتشاف والتجلي والمعرفة.

لا معرفة دون مراودة وإغواء وغواية.

ولا قراءة مبعدة دون أن تراود النص عن نفسه، ويرادوك عن نفسك.

تقرأ نصاً / تغاوي امرأة

فتفصح عن غياهب روحك وجسدك،

بقدر ما يفصح لك النص والمرأة عن غياهبهما،

بل بقدر أكبر بقليل منهما. فالنص والمرأة يظلان

أشدّ انحجاباً حتى في ذروة الإفصاح. أما أنت،

ففي كل حرف تبوح به عن النص، وفي كل لمسة

ورعشة عين لامرأة، تغدق بما في روحك

وجسدك وقلبك فيض أسرار. فالعاشق والقارئ

ييوحان بأكثر مما ييوح به المعشوق والمقروء.

لأنهما ينطقان. والنطق بواح.

يراود الخلل عن غياهبه

ويكنوي في لظى مطاويه

ويهرق الروح في مساريه

ويستبيه رؤى مساريه

كما استبَّت غنح في ثمنعها

مولها أغلست معانيه

كلاهما هائم بصاحبه

لكنه ميهم في تجليه.

- ٧ -

القراءة مُراودة والعشق مراودة. والمراودة أجمل

ما ابتكره الإنسان من فنون ليلج بها غياهب

المبهم، والسحري المدلهم، والمفجع بالإشارات

المضللة، وليكتشف النبع الذي منه فاض كل شيء

نشوة ومعرفة.

قرأ آدم جسداً حواء نصاً مبهماً

يفصح بإشارات من ورق التفاح

تكمّل في الثمرة الناضجة

بين الفخذين.

فكانت التجربة العظمى في التاريخ، وكانت

نشوة الاكتناه، ولذّة الاكتشاف ثم غبطة الولوج،

ونعمة الخروج. خرج الإنسان إلى الأرض، إلى

التاريخ، إلى معرفة الجسد - أصل كل معرفة،

وغاية كل معرفة، ومنتهى كل معرفة.

ولم يكن شيء من هذا كله ليكون لولا أنها

بسحرها راودته، وقرآته نصاً مفصيحاً دونما

التباس.

- ٨ -

الغاؤون.

وما أدراك ما الغاؤون.

الذين تغويهم الإشارات والعلامات واللمحات،

والأشياء والعوالم المغلفات. غاؤون هم لا

ضالون، ولذلك عطف عليهم بالهيام، ولم يقل

«الضالون». ولذلك أيضاً ميز القوى عن الضلالة

إلا في خيال عصفت به حُمى الأوهام وأبالسة  
التخايل.

### مراودات

لها، لهن، لكم، للعالم  
ولي

أَنْ تُرَاوِدَ نَصًّا / أَنْ تُرَاوِدَ امْرَأَةً

(من أجل الجميلة، التي لا تقرأ، ومن أجل).

- ١١ -

أَنْ تَغْوِي امْرَأَةً غَيْرَ أَنْ تَغْتَصِبَ امْرَأَةً.  
أَنْ تَغْوِي نَصًّا هُوَ أَنْ تَسْتَمِيحَهُ وَتَسْتَعْفِفَهُ أَنْ  
يَجْلُو لَكَ، وَيَفْتَحَ عَلَيْكَ، وَيَأْذَنَ أَنْ تَلْجِهَ  
وَيَحْتَوِكَ وَيَضُمَّ ضِفَافَ سَحَرِهِ عَلَيْكَ.  
وَأَنْ تَغْتَصِبَ نَصًّا هُوَ أَنْ تَنْتَهَكَهُ بِجَلَافَةِ قُوَّتِكَ،  
فَيَغْلِقَ أَطْرَافَهُ عَلَيَّ أَسْرَارِهِ وَلَا تَمْسُ أَنْتِ غَيْرَ  
جِلْدِهِ الْمَزْبُورَ مُنْعَا وَاشْمِئْزَازًا.

ومثله أَنْ تَغْتَصِبَ امْرَأَةً.

أَمَّا أَنْ تَغْوِي امْرَأَةً

فَذَلِكَ أَوْجُ الْفُرِّ

وسرُّ الأسرار

ونشوةُ النشوات

وسيرةُ المنتهى.....

- ١٢ -

لكلِّ امْرَأَةٍ مُقَرَّبُهَا وَمَذَاقُهَا وَمَدْخَلُهَا، وَالنَّقَاطُ  
الْحَسَّاسَةُ فِي جِسْمِهَا الَّتِي تَجْعَلُ الْجَسَدَ يَرْتَعِدُ  
لَذَّةً، فَيَفِيضُ عَلَيْكَ بِأَقَانِينِ سَحَرِهِ وَنَشْوَتِهِ، حِينَ  
تَجِدُهَا تَفْتَنُهَا بِهَا وَتُرَاوِدُ غِيَابَهَا الْجَسَدَ بِهَا.  
ولكل نص مثل ذلك من نقاط في جسده. فإن لم  
تجد لها ظلًّا مغلقًا عليك : جثة ميتة على يديك،  
ينفر من لمسات أناملك، وتنفر مقشعة أناملك  
من لمسه، تفور امرأة يقرّزها منك حتى طرفة  
العين.

- «لا، لا»، يقول الصوت :

تراود، لكن لا عن «نفسه» بل عن.... غياهبه.  
فالنص لا نفس واحدة جوهرانية محضاً له، بل هو  
دائماً فضاء إشارات واحتمالات وتكاثر وتوالد،  
وتَحَلُّزٌ بمبهمات وتتشكّل دهاليز، كلما أضأت  
واحدة تشكّلت منه دهاليز أخرى. وأنت لا نفس  
واحدة لك بل أنت فضاء إشارات ومعارض تيه.  
تراود، بلي. لكن عن نفوس كثيرة فيكما - النص  
وأنت، المرأة - أنت - لا عن نفس وحسب، وعن  
معارض تتوالد إلى معارج، لا عن درب ناصع  
مضاء.

كذلك أيضاً تراود امرأة وكذلك تراودك امرأة،  
فلا يكون كشفٌ وجلاء ناصعان ثابتان، بل  
فيوضٌ لذة ومناهات، وينابيع طيوفٍ وغلالات.

- ١٠ -

كما أن ثمة امرأة أنثى

وامرأة ذكرًا

وامرأة خنثى

كذلك ثمة نص أنثى

ونص ذكر

ونص خنثى.

ولكل منهن، ومنها، مدخله وممرات الأنامل

المراودات إلى حناياه.

نص لغته تنقسم عن رواه

أو إيقاعه عن صوره.

ونص ثين الروح خشن الكلام،

غضبُ النسيج لا رونق له ولا ماء فيه.

ونص هو النص الأمثل : النص - النص.

لكن،

كما المرأة - المرأة لم تكن بعد

إلا في حلم رجل أخذ بلية الجنون

لم يكن النص - النص بعد



كما أنك تراود امرأة فلا تغويها إلا أن يسيل  
بينكما خيط حريري من المودة والفهم  
والتعاطف والتواصل السري والتراعش الذي  
تحسه العين ولا تراه،  
كذلك تراود نصاً لا يسيل بينك وبينه مثل ذلك،  
فتتصب من نسيجه نفسه أسوار بين عينيك  
وبينه، وبين ملكة تذوقك وبين رؤاه.

وكما تلمح امرأة فيشع منها إليك شيء خفي،  
ومنك إليها مثله، شيء يقولون إنه الراحة البدائية  
لوحش الجسد، أو همهمات الروح، أو طيوف  
الرغبة، أو الحقل الكهربي، أو الهالة السرية  
التي تحيط بالذات الحية أيًا كانت.

كذلك النصوص: منها ما يشع إليك وإليه منك  
هذا الشيء السري، ومنها ما لا يشع لك، لكنه  
قد يشع لغيرك، فيما يشع لك أنت غيره من  
النصوص:  
نص يفتح لك لا لغيرك، ونص يفتح لغيرك  
ويغلق أكاماه عليك.

وامرأة تفتح لغيرك لا لك، وتطوي أعضائها  
على متعة فيضها وأسرار جسدها أمام عينيك فلا  
تبصران، وأمام قلبك فلا يرى.  
شعاع ما، سحر راتحة، عبث ذكرى، طيف صور  
في اللاوعي تشدك كلها في ملح بارق إلى امرأة  
تعب الطريق، أو تعبرها عينك في جلسة عابرة.  
تشدك إلى امرأة ونص، أو إلى نص - امرأة، أو  
إلى امرأة - نص.

وكما أن إغواء امرأة هو أن تتسرب بلطافة إلى ما  
هي: من أين وكيف وأي تاريخ، ومن أصولها  
وفروعها، فتجعلها تحس بأنك معني بها وبها  
فقط إلى درجة أنك تريد أن تقضي العمر كله  
تتعرف على كل ما فيها ماضياً وحاضراً وأحلاماً

مستقبل،

كذلك النص: إن لم تؤله أبلغ اهتمامك وأوج  
اقتنائك به وتاريخه وراحته وأحلام مستقبله،  
ظل مغلقاً لم تفتح لك حناياه، ولم تغمرك  
بفيضها طواياه.

- ١٣ -

كل امرأة نص  
لكن ما كل نص امرأة.  
النص الأجل في الوجود منذ أن كورت يد الله  
الطين ونفخ فيه من روحه هو المرأة.  
النص المطلق الذي لا نص بعده.  
والمرأة الأجل في الوجود هي المرأة - النص  
الأكثر إبهاماً وأثره خفايا وألقى تجليات.

- ١٤ -

كل امرأة مغلقة على ما لا يُذكر.  
وكذلك كل نص.  
الرجل نص ظاهر  
إلا حين تخلق امرأة في حناياه. عندها بصير  
كون أسرار وبهاء ثراء.

- ١٥ -

قد تعصى امرأة على مرادة رجل - أنت أو  
غيرك، أو على ألف رجل ورجل، لزمن أو  
لأزمنة.  
لكنها لا تعصى على كل الرجال إلى ما لا نهاية.  
ذلك أنها هي أيضاً تبحث عن رجل كما يبحث  
رجل عنها. فوجودها لا يتحقق في ذاته، ولا  
يكتمل إلا في الرجل.  
ثمة دائماً رجل مفتاح، في مكان ما، يدير نفسه  
في قفل الباب، أو يلمسه لمسة سحر فتسقط  
مصاريحه أو يصير صريراً خفيفاً وهو يفتح  
للساحر الوالج باستئذان أو دونما استئذان.  
كذلك النصوص: يغلق النص على مرادة أو  
ألف مرادة، ولزمن أو لأزمنة. لكن ثمة دائماً

مراداً ما ذي لمسة سحرية أو مفتاح والعج. وكما المرأة كذلك النص: فهو أيضاً لا يكتمل وجوده في ذاته: بل يتحقق ويكتمل في قارئ أو متلقٍ مراد.

النص يراودك من أجلك وأجل مصيره.  
وأنت تراوده من أجلك وأجل وجوده.  
تماماً كما تراود امرأة  
وكما تراودك امرأة:

من أجلك ومن أجلها وأجل كينونتكما  
ومصيركما معا.  
لا من أجل واحد منكما وحسب.

فالقراءة سلخ للأناية عن الذات، سلخ للأنا عن أنائها، واستغراق في أنا النص، وولوج فضاء مشاركة، ومنع للذات إلى آخر، وإغناء للذات بالآخر وللآخر بالذات.

قراءة امرأة هي ذاك  
وقراءة نص هي ذاك.

- ١٦ -

ثمة امرأة تغويك بموج شعرها المتعشك تشكّل  
شعر امرأة امرئ القيس.

وامرأة بنهدين مثل نهدي عشتار الوحشية  
وامرأة بجيد كالرئم في جبال السراة،  
وامرأة بتكويرة ردفين،

أو برنين صوت حان،  
أو باكث من هذا أو ذاك، أو بأقل منه أو بكله.  
وثمة امرأة تغويك بما لا تراه عين ولا تسمعه  
أذن.

كذلك النصوص. منها ما يغويك برنين إيقاعه  
أو بوحشية صوره

أو بألق الفاظه  
أو بغير ذاك، أو بكل ذاك.  
ومنها ما يغويك بما لا تراه عين ولا تسمعه أذن،  
بل بما هو أقصى من ذلك كله وأشدّ نأياً وخفاءً

ومساساً بمغالق الروح، وتغلفاً في حنايا  
الكنينة.

لكن كما في المرأة كذلك في النص: إن لم  
تراودها / بفتنة تفتن وسحر تلطف ورشاقة ولوج  
انجذبت عنك الغواية فإذا لا شيء سوى فضاء خالٍ  
لا مطر فيه ولا برق ولا رعود.

وإن راودته بكل ما أنت مبدع في تفننك فيه،  
أغدق عليك الودق نشوة ولذة امتياح وهزة  
انخفاف.

وظللت ترون في أذنيك همهمات صوت امرأة  
امرئ القيس تهمس له معجبة مستغزة:  
«... يمين الله ما لك حيلة وما إن أرى عنك  
الغواية تنجلي»

وأنت تهمس لها بوله، مُسَخِّفراً:  
«و ما إن أريد لها أن تنجلي. لا جلاك الله عني.  
فنعيم الغواية هي، ونعيم المراودة أنت».

مِسْكُ ختام نص / مِسْكُ ختام لامرأة:

أن تراود نصاً  
هو أن تراود امرأة.  
وأن تفقه نصاً  
هو أن تفقه امرأة.

على السطح ترى لنصّ جمالاً تعيه.  
لكنك لا تفقه غوامض أسرارها  
مهما غرقت فيه.

مثل كل النصوص.

وعلى السطح  
ترى لامرأة جمالاً تلمسه.  
لكنك لا تفقه غوامض أسرارها  
مهما أوغلت فيها.

مثل كل النساء.

# عبدك ليك

شوقي أبي شقرا \*

الكوخ القديم وأسنان القفل الصدئة  
ويسيل حليب النشوة والانتصار من الوعاء،  
من الثدي، من التينة الفجة وعصارة الوحشة.  
وأنت في مقعدك تنعم بالضوء مرتين جميلاً  
ومثقلاً بالدبابير  
تنوح وتعقصك، ولا شفاء إلا حص الثوم تفرك  
به الورم  
والأرقص الباليه وأن نقرأ الإلياذة  
وغلبيونك يجلب لك الحرب  
أو الهدنة. وهناك تنكسر  
الأسطورة على صخرة الشاطئ  
نثاراً بين مطاوي الحشائش  
وفساتين اللجة وقصور الرمال.  
وتأنيك السمكة تقودها الحورية  
بالرسن ولا تسمع العواء على القمر  
بل القصيدة اليتيمة والعمياء.  
وتسمع الخبر مقتل الشاعر في الصحراء،  
من قم المرأة وهي في الانتظار ولا تضع  
الصوف بل يداها ناعمتان ولو  
تلاعبتا بالخيمة ونار القرى والجديلة والمحمل.  
وكاد زوجها يحضر وتركض  
الناقة لولا الكلمات العذاب والبلاغة الغراء.

النشأب مسرعاً من قوسي لم يتردد لم ينحرف  
فكانت لذة الطعن وفنته الجرح  
وكان لي ثالث إذ قطفت الجرح  
من صدري ليكون الورد  
ليكون الشموع لتكون الصلاة ملتهبة.  
وصقر أنت تتخيلك ومنقار  
فضاء وضحية وفي السلة رغيف  
ورجاء وليمونة للسلام عليك والسلام عليكم.  
وموسيقاك غزيرة ينبوع  
من فتحات القصب. ومفتاحك  
عبدك ليك يختبئ في شقاوة الجيب  
ويهرب خارج المدرسة وزيح الأكس  
إلى العليقة وأشواكها حيث نحن نأكل  
الثمار وإلى القبو ينام على الزبل  
والظلال الأخيرة وإلى الكاراج يسرح  
على الدولاب وإلى كومة القش  
يتنحر غراماً بالابرة الحزينة الإقامة  
من زمان ومن عدم الرؤيا.  
وإن داعبته في ظهره يتحول الجسد دخاناً  
ينفجر عن ديوجين وقنديلته  
وعلاء الدين ومصباحه وهما يفتحان لك

\* شاعر من لبنان

وعندك الخبر والشورباء  
ليكون لك شوارب وتطوي قميص العرق  
والذكريات نحلة تحوم عليك ووسخ  
البقع يوقفك على المفترق.  
فأنت إذن موشحات ويكثر  
الترداد وندير الطلبة.  
ومن الشرفة تستقي من السماء  
وتدور بنا الثريا وزنيق القلق ونكاد  
نضرب السقف والرفائق الهندسية  
والكوفيات والمستطيل المطرز.  
واختلس لك خط الشمس الفولاذي  
مراراً ليكون الاتجاه بيتك  
ووجهك وموج الطائرة. وأيضاً زجاجة  
العسل من لبّ الأزهار من الصعتر والحبق  
والوزال والمتفتحات  
وقرص النور والوحي من  
حديقة القديسين والأنبياء وقذاحة  
التبغ من ناطور البناية.  
وسوف أكذب عليك على شاعر يكسر أناء القوافي  
وعلى الوالدة التقيّة وعلى الشعب الحائر  
والتحق بليل العجائب والمهرجين  
ومالتي خاية النبيل برحيق الفواكه  
وأجمع ماء الطفولة وحفنة  
من الساقية ومن الزفرات  
وتلك وصفة وندي على تم السمكة

على أذرع الخزamy وعلى الخزانة  
والبنفسج وتلاوين الثياب.  
ودائماً أجلب النجمات من  
الثلة القديمة والرعاة من  
غربة الجرد وباحة السوبرماركت  
والغذاء للجميع من جرابي.  
وسوف زناري بدنانيره  
يهطل على الخضيض وسروالي  
ينخفض عن خط المستوى والقطب ليصل  
إلى المنجم حيث تشرق الحجارة  
على أسراري، ولا سر أو  
حجر خارج حضني، بل كستناء  
حارة وأظافري طويلة  
وأنتشبت بالجدار وأعبر المكان المظلم  
إلى قسبة التوازن والعلن ولا شبكة  
تحت الحبل للانقاذ للانبطاح  
والنهر خفّ وجهه فلا سفر  
ولا عجلة في ساقبي.  
وهناك وجوم في الممرّ وفتور في النزاهات  
والركب والشراع يابسان من البطالة  
يبحران في الرمال ولا طريق  
إلى الأزل.  
والحكمة حصاة تتغطى بالوشاح  
لتلا يأتي الزكام  
وإكليل من الرغبات الجامدة

وزهرة في أذني تفوح آونة الغياب.

وأسمع الجرس ورثة الخلق

وخطوات المطر والفقراء، وهذه

ساعة الاقتراب من الجنة

فهي تلوح قريبة تدلّ

سباتي عليها.

وأخذ السطل والثلج

من مرتع الخادمة ونسكر ونعريد

على عيون الجميع، وعلى مرآة التاجر

ولا نغلق الباب.

وأدلق الحليب وتندرج البقرة على

بساطي على الصارية والخطب والفأس وحياتي

الخضراء الأمس

وأوراقها

المنفلتة المبعثرة ولن أصغي إلى الجرافة.

ويضحك لي البائسون

وثلة الشرف الجامدة

والزنجي الذي يحرسني

بالمظلة.

واشكّ راية الجنون وصارية

الفنون في الجمجمة الهامدة.

والرياح تنفخ مزمارها للأيتام

المقهورين وترفرع علامة القرصان

له ويخالفون النظام، تعرف للقدامين

من وادي العنبر والسفوح

المتصوفة ومغاور المغفرة.

وإذ يستفيقون من مرارة العقاب

ومن الأمثلة الصارمة يخالفون

القاعدة ويجلسون على كرسيّ

اللامبالاة.

ويسكبون الخمر نخب

الطيش والكسل أبعد من الكأس

على أفواههم على عباءاتهم

ولا يحسحون نقطة بالأكمام.

ويتركون الأحمر في الوجنات لونة لهم

وهم أحرار في ألوانهم وريشهم

وفي الغال بالنضوة والتشاؤم

الميمون وطائر التعويذة،

خلال مسيرة الغناء والإشارات.

عراة يرفرفون بالأجنحة ويمتشقون

من لعب الأزهار بودرة السعادة النائمة، أو في

لولب الشال والملشح ونوع من الذوبان

في حومة الشراب، من السباحة في بريق

الأعشاب،

وارتداء السكنية التي توصل

إلى محطة السلحفاة، والبده من عصا الارتجاف

وجريدة القعود واحترام مطبخ الإمارة

وسكاكين الاختبار.

# قصائد فانية

عبد اللطيف اللعبي

## ١ الضاري المبول

لم جئت إلى هنا  
أيها القاري؟  
لقد فتحت هذا الكتاب  
دون ترو،  
وها أنت تقلب رمل الصفحات  
عموماً  
وكانك تبحث عن كنزٍ دفين.  
ألكساء أنت هنا  
أم للضحك؟  
أما لك من أنيس  
تجاذبه الحديث؟  
أتكون حياتك  
إلى هذا الحد فارغة؟  
فلتغلق وپسرة هذا الكتاب.  
ضعه بعيداً عن المنبه  
وعلية الأدوية.  
دعه ينضج  
تحت شمس الرغبة  
على فن الصمت الجميل.

## لم أتغير

لم أتغير  
منذ المرة الأخيرة.  
لو يشكل الظل  
في كونه ظلاً،  
لو فككتُ  
لغزاً واحداً

★ كاتب من المغرب

ترجمة: عبد القادر همام

من لجج ما جهلت،  
لو أحد يروي لي سيرتي  
مثل حكاية  
يخمن مسك ختامها...  
كلا،  
لم أتغير.  
كل ما في الأمر  
أن لي وقتاً أقل  
مما كان لي  
آخر مرة.

## متلازمان

أيها الجسد المسكين،  
أيها الضامر الموهون،  
أشكر لك حسن الضيافة.  
مفرط أنت  
في التسامح،  
وأنا أنتهز ذلك دون حياة.  
أنهكك  
وتنهكني،  
متلازمان نحنُ  
لكن غير مغفلين.

## فدا اليوم ذاته

غدا اليوم ذاته  
لن أكون قد عشت سوى  
لحظات،  
وجبهتي لصق الزجاج  
لاستقبال موكب الفجر.  
سأكون قد كتمت صرخة

لم يسمعها أحد  
في هذه البلياء  
واتخذت وضعاً جنينياً،  
على مقعد عزلي القلبي،  
وانتظرت أن يفرغ نصف  
كاسي،  
كي أستبين بها مذاقة حنظل:  
ورائتي  
في اليوم الموالي  
أستفيق وأشتغل،  
شبيهاً،  
بقدر لا يطاق،  
بذاتي

## أحلام بالجملة

أحلام بالجملة  
كان أيامي طافحة  
وريشي خضراء.  
أنام وأشباهي  
وأستفيق بدونها.  
أيها الليل،  
قأوم،  
فأله الفجر  
يفترس ذريتك.

## الصور اللافقية

الآن أكتبُ  
مثلاً الأعمى  
ينزلق النور على جفني  
ثم ينسحب عبر ثقب الصفحة.

تذرع الكلمات قفصها.  
أسمع اصطفاق سوط المروض  
وما من زئير.  
كلها الآن لاغية صوري.  
أسير في مناه القلب  
وما من كلب - مرشد

### وظائف العتمة

أذكر بوظائفها العتمة:  
استوهبك نوماً  
يفاجئني بغزو الرغبة،  
شجرة تاويني  
ومن جنون التيه تحميني  
أحضري لي ولو لبرهة  
أحيتي الراحلين.  
أعيدني إلى رؤى  
لا تشوبها الكوابيس.

استوهبك كلمات تعطر الفم  
وتفجر النبع تحت لساني  
امنحني بمثابة فجر  
فورة لحليب  
بطعم البراءة.  
ابعدني ديك الشوم عني،  
إليك بي،  
عاجلي بأساورك  
حلمتي المصليتين.  
اخرجني الطائر الأزرق  
من خاصرتي.  
خذي دوايري  
ثم اعيديه إلي.  
دعيني عن هزيمتك الوشبكة  
غافلاً.  
لا ترحلي.  
لا تتركيني عرضة  
لزيغ النهار.

### في هزيم الحياة

في هزيم الحياة،  
سيكون بوسعي أن أنغيب  
فوق مقعد ما  
وفي حل من الألم  
سأطفئ نار الشغف الذي  
قصر الرحلة،  
أوقف لازمة أسئلة  
هرمت وأجوبة،  
أخرج من حقل الرؤية المتهافئة،  
أشتم في راحة يدي  
آخر قصيدة حب كتبها،  
ثم أنام  
نوما للذلاء،  
كالشجر.

### الشاعر المجهول

أهو صوتي  
أم صوت شاعر مجهول  
قادم من القرون المظلمة؟  
متى عشت  
وعلى أية أرض  
أية امرأة أحببت  
وبأي شغف تعلقته  
ولكن ما أدراني  
لو كنت بالذات امرأة  
لم تعش، لدمامتها،  
مع رجل،  
أو ببساطة لأن لا ميل لها  
نحو الرجال.  
هل حاربت  
من أجل  
ضد  
شيء ما؟  
هل كان لي إيمان الأطفال

هل قضيت نحبي بافعاً  
غير مفهوم، بانساً  
أو معمرأ، مخفوفاً، معزراً،  
بشيراً للقبيلة تتعباً  
لغزو العالم  
هل عاشت أعمالي بعد موتي  
هل انقضت لغتي  
قبل أن تكتب  
لكن، وقبل كل شيء،  
هل كنت شاعراً منشداً  
أم ملكاً خاملاً،  
كاهناً،  
نادبة محترقة،  
ملاحاً،  
جنياً أم آدمياً،  
عالة بارعة

تعرف على العود في خدور  
الحرير؟  
لعلي لم أكن  
سوى سراج مغمور  
لم يمتط يوماً فرساً...  
كان يغني طوال تعبهِ اليومي  
حتى يلون الجلد بين يديه  
ويستوي تحفة يعتليها  
الموسرون...  
فمن كنت اذن  
لينفصم قولي،  
وينبري اللثم الماكر  
المتحكم في الزمام  
ثم يوقعني  
في فخ هذا السؤال اللاسؤال:  
أهو صوتك  
أم صوت شاعر مجهول  
قادم من القرون المظلمة؟

## أنقري السماء

أنقري السماء،  
وأصيخ السمع.  
أنتم  
يا أهالي الجمرات الهاربة  
وراء الثقب الأسود،  
أجيبوني.  
كلمة منكم،  
وأخوضُ  
الغامرة المقلبة،  
ثم أدفن خوفاً  
في كفن ما ينقصني.

## مضجرة الغرباء

مهما سيحدث  
سوف آوي  
إلى حضن الأرض المضيفة.  
وحيثما اتفق  
ستكون مقبرة الغرباء  
مثواي الأخير.

٢

ثلاث شجيرات

أصغرُ  
من أن يحاورنني.  
أنا الشحرور المنشئ  
الذي مر في صمت،  
متشع أنا مثله

بالسواد.

أخلق جالسا.

متينة

هي قضبان السماء.

لا قدرة لي

على التفريد

في هذا الصباح الباكر.

من أين ستأتي

رعشة ما قبل الكلام؟

ثمة مياه المضيق

هذه الجارفة للطيور المطرودة من

إفريقيا،

غرفة الفندق

ونافذتها المتطفلة

المنبوذة للرغبة

ثمة تاج المقابر،

هذا الجاثم

على صدر المدينة الهاجعة،

وهذا الجدار المانعُ

البليد حتى البكاء

هذه السماء المقتضية،

وانشروطة غيمها.

عموماً، لا شيء

مما ينسب للحياة

بخيالة، بلهاء

نافذتي

الأفضل فتح الباب

المفضي إلى الرواق

كيف لي بكتابة قصيدة

عن سيارة؟

آه يا أسلافي الرحل

لو تعلمون!

لأجل فئات حرية

يجب أن أوصل جدفي

ولقاء شذرة حقيقة

يجب أن أعنف ذاتي

أماه

آية أمة كنت

يوم حبلت بي؟

هو ذا بيتي.

عابر هو، مثل سابقه.

الأشياء حيث رصدت لها

أن تكون.

غدا سأرحل،

ثم تتبعني.

فمن منا

أكثر نفياً؟

سواء كتبت

إرجاء للموت

أو استعجالاً للحياة،

فالقلقُ

هو القلق.

روحي ملك يميني

فلم أسلمها؟

ينبغي منح قوام

بدل معنى

للحياة

طقوسُ

ولا سحر.

روتينُ الكينونة.

ألم تشتت ما يكابر داخلي

شققتُ من غضب

مزق من شغف

وشطايا من فرح

أخيط، ألصق ثم أكوي...

إفتح يا سمسم!

وها أنا أقف من جديد

لآية معركة قادمة؟



# فصيدة مع الماء

## صلاح ستيتيه

## ترجمة: وليد القوتلي \*

السلم، ألتمسه من الذين يقدرّون على منحه  
كما لو كان ملكا لهم وتابعا  
وما هو بحمامة أو ترغلة تفتننا  
بل شيء بسيط لأسوياء القلوب  
كلمات مشتركة يتقاسمها البشر  
كقول الجوع، العطش، الخبز، الشعر  
المطر في نظرة المتحابين والشمس

\*\*\*

أرباب الحرب والسلم  
يقيمون فوق غيوم الهيمالايا  
في أبراج مصرفية  
ويرونا أحيانا، لكن غالبا  
ما يكون حقدهم هو الذي يرمقنا:  
فله نظارات سوداء تميزه

\*\*\*

ماذا يريدون؟ أن ترد أسماؤهم في التاريخ  
إلى جانب الإسكندر وسيروس ونابليون  
وهتلر الذي لا يتميزون عنه، وهم القائلون:  
خلق الإنسان للموت في نهاية المطاف  
إن لم يكن للقتل

\*\*\*

إنهم، بطرقهم، وهي المثلى، خدّم للنظام  
والقوضى، هي شأن الطلاب، والبشرية هي  
التمنن لذا، فهم على وقع الأحذية العسكرية  
والمدافع والقنابل ينشرون النظام في كل مكان

\*\*\*

الحقد، الحقد...  
فأرباب السلم هم أيضا  
سادة الحرب  
سادة صغار، سادة كبار، أما الحقد فكبير دوما  
والسفولاذ، ذلك المعدد الأشهب - المزرقي،  
جاهز

والذرة جاهزة  
تلك التي من الأفضل أن تكون مربي  
نأكلها في وجبة الإفطار

مع بعض الخبز والكعك

\* كاتب من سوريا يقيم في باريس

حيث تكاد الحياة أن تزعره على وقع  
الأقحوان

\*\*\*

وقع الأقحوان والأنامل الناعمة والأيدي  
المتشابكة  
ونكهة النور

والصمت المديد المستقر في كل الأشياء  
وكل المواد وعلى الشفاه الهانئة  
حيث ينساب كل شيء بيسر كما النهر  
في عالم متغير وشملي قليلا  
عالم يقبل ويدبر ويتنفس

\*\*\*

آه، أيها العالم، كم من جمال في بحارك  
وخطوط طولك وعرضك وقاراتك  
وناسك السود، البيض، الأحمر،  
الصفير والزرقي.

وكم من بهاء متألقي لدى نسائك وعيون  
ونهود وقامات عذبة وسيقان

آه، أيها العالم، كم ستراكم الثلوج على ذراك  
والفواكه والقمح والأرز الثمين  
في سهولك ووديانك

لو أننا أطلقنا يد غايا السخية  
وكم من الأطفال، كم من الأطفال، وكم من  
الذباب

للملأين منهم

آه، أيها العالم، لو أنك تغلّي  
رأس أولئك المقسملين، أولئك المشلحين،  
الأجرد

وتهمس في أذنه، كما عملي العاسيب  
بشيء من حكمتك الغامضة

\*\*\*

السلم، ألتسمه من الذين يقدرّون على منحه  
والناس القساة الباردون

ليسوا كثيرين على كل حال

وربما ما تزال لدى هؤلاء، رغم المظاهر،

ذكريات طفولة، أم محبوبة،

أو أسطوانة قديمة كانوا يستمعون إليها

من زمن بعيد، زمن بعيد

أواه، لو تقبل عليهم كل لحظات الذاكرة تلك

مع باقة من البنفسج

فيسترجعون عندئذ صباحات الندى

وعطر الماء ودخان القمر

# دائبة الوهم، ابنك الرماد

المتوكل طه \*

منفضة كبرى،  
هذي الأرض لحرق الغابات الخرساء  
مكب لعظام التابوت  
وإن شئت، دريئة من يتقن تصويب القوس  
على أرنبة الآبار،  
وزيت الأحجار،  
وعرق الأنهار.  
هي الأرض ليمن يفلحها بالسيف،  
والعاب الغولف،  
واضواء الشيطان.  
لها زناز من لهب الحوز،  
وحليب من غري الحكلمات لتسلياة الأموات  
- إذا عاشوا -  
والأرض سداسية موتي،  
ضاحية لبني إسرائيل،  
ومدخل أبرهة الفيل.  
معلقة من مشك دمي،  
تدلى من تاج أباطرة الفولاذ،  
من القذلات المعقوصة في قود الفرس،  
إلى مفرق أطراس الرومان.  
وهذي الأرض ضحية درب التبانة،  
نثار النجمة حين تخمر،  
ونصل الرعدة في الأفلاك.  
\* \* \*

ترغب أن تصبح شمساً.  
ما يجري تصحيح للأخطاء الكبرى،  
 وإعادة تفسير المتبجح بكتاب الوعد الصافي.  
- ليس يوسع سجين،  
أو ألف شهيد،  
وثلاثين حصاراً  
أن يتدعوا للقارئ فهرسة أخرى غير القوة -  
وضجيج عال..  
عال في كل الأدغال،  
لكي يتخلى السبع عن التاب،  
أو الأبل عن العطر،  
وأن يتخلى طاووس الحقل عن الحيق المنشور.  
والداعي للصلوات على جدران إيراقي  
يتوضأ بريح التحل،  
وياكل لحم الصورة حياً في بيتي.  
فاكتب بالحر المظفأ سريالية هذي الدعوات  
- في دنيا الأموات -  
أو فانشر بعض شظاياك هنا ... وهنا ... وهناك.  
\* \* \*

تنفض ظلمات القدم على ريح الفتان ..  
وعلى مسرحها الأخضر،  
ثلج وصباوات الكرة التازية ..  
أهتف فيها:  
يا خارطة السيل انتصبي  
في سبعة هذا الصبح  
إلى صدر الفرس المحمومة في ظل البحر،  
انتفضي مثل شأبيب سحر الجمر ..

ثمة من يئنح بالحربة  
يذبح طلع الطين يارث الأسلاف،  
يرد بمفصلة التاب لم على بقعة ضوء

\* شاعر من فلسطين رئيس بيت الشعر في رام الله

ويا قابضُ هذا الخشبِ المتنازعِ على أقفاصِ الصُّدرِ  
اصبرْ  
حتى ترتفعَ قصيدُتُكَ العصماءِ.

\*\*\*

محمولٌ تحتَ سفينةٍ جُرَحي  
يتداعى ذاكَ الهاتفُ من شقِّ البابِ، يُنادي:  
يا راقصَ هذا الفالس  
امسحْ قبْلَتَكَ المنقِيةَ  
كي تلهثَ في الغُزلانِ  
وقطعانِ حمارِ الوحشِ ..  
في منفى غرغرةِ العائدِ.

\*\*\*

تكبرُ هذي الغايةُ بالفيل،  
وقارعِ أجراسِ المهدي،  
وبوذا،

وإشاراتِ القديسين ..  
أتعني هذا الصمتُ الثرُ،  
وأضواءَ مدينتك العمياءِ.  
لم يكن الجُدُّ السابقُ يحرثُ أرضَ الثيرِ  
فكيف سيجمي قاماتِ القمحِ؟  
... وكم جفَّتْ آبارُ الرِّمانِ  
على صدرِ الحيِّ الغربيِّ  
من البلدِ الشرقيِّ؟

وهذي التارُ،

بعضُ أصابعك المغموسةِ بنبيلِ الأرضِ،  
خرجتْ من أنوابِ الشمسِ،  
وجاءتْ لغروبِ الليلِ،  
وأقمارِ الصُّبحِ؛  
ارتبكَ رماذُ الألوانِ أمامَ السُّوطِ ...  
فانتهى السيّدُ لعلُّ العبدِ كتمثالِ الأندلسِ الأبيضِ  
..!!

\*\*\*

غرناطة؛  
تلذُّ ملايينَ البلدانِ على موسيقى سياراتِ  
الجاكوار  
إلى الصحراءِ المسلوقةِ زيتِ الأحياءِ.  
غرناطة دونَ يدينِ؛  
ذهبتْ تحملُ خبزَ صباياها،  
وارتفعتْ حتى وصلتْ بوؤُ ليّتها،  
فانهازَ على صفحةٍ شاعرِها حبرُ الأنواءِ؛  
ما زالَ يسيلُ  
- ويرفضُ أن يتخسَّرَ -  
مثلَ حليبِ الشَّاءِ القادمةِ من الوحي،  
أو نخلةٍ من ولدتْ تحتَ حجارتها في المعبدِ.

\*\*\*

.. وهوىِ بالمطرقةِ على السيِّدةِ  
(مباركةُ أنتِ بين التَّساءِ)  
فشجَّ رخامَ الخدينِ،  
وحطَّمْ هالتيها الخيلاءِ ..  
وثانيةً، أفرغْ باغثتهُ في صدرِ التمثالِ،  
ودقْ ببسطارِ الحقدِ الأرضِ ..  
لماذا يا جُنْدِي؟  
أجابَ:

نظرتُ، فلم أحتملِ الزَّهوَ بوجهِ السيِّدةِ العذراءِ.

\*\*\*

غرناطة .. غرناطة؛  
ساحاتُ نقاطِ حمراءِ في دَهَبِ الأذنِ،  
وراقصةُ من فولاذِ الليلِ  
تسنُّ بمعصمها نجماً من قصصِ الرِّهبانِ،  
حكاياتِ الأخيارِ،  
وبيعِ إماءِ البلدِ الآمنِ ..  
ويطيبُ لها

أن تغسل كحل العينين بإثمد غرس الشهداء،  
 فينشق زجاج الأرض عن السحر الغولي،  
 وأيقونات من زيت المصلوب.  
 جاءت حافية في النصف الآخر من مركبها  
 وأشارت للكأس وللبحر ..  
 فصقّ مَنْ في القاعة لفرار النوم !  
 وعلى أبراج الحَيّ الثاني؛  
 زركشة زجاج معشوق،  
 وسنابل من زغب مسروق،  
 وحليّ من لبن مهروق؛  
 هذا بعض طعام الجان،  
 وبعض الرياح المرسلة إلى ملك القدس سليمان،  
 وشموع من وجه الإنسان.

\*\*\*

ترقص حول سؤال الومض،  
 فيبس حائطها برق الصورة،  
 تجذبه بلسان يتواثب في شفيتها ..  
 قالت: هذا ماس السيف  
 وأفراس الصّيف،  
 ولما تعرفها خيمات الصّعلوك  
 على القرّ وفي الصّيف،  
 فصاح على جلد الأفعى:  
 كيف ستأخذ ثرياقني من جمرات الشّهد  
 ولون الطّيف؟

\*\*\*

تفتح نافذة من ورق البلوط،  
 يضحك طفل من صورة ألف امرأة  
 بالوادي الأبيض ..  
 تنزلق يده على مهل كتاب مقلوب،  
 يحكي قصّة غابات التّاي،  
 وشباك أميرة لبلاب مرّت بالخاطر

في أنلس الحَيّ.  
 ونجى الأعشاش الطّائرة المرونة  
 للثدي على العشب البريّ؛  
 حملت شهوتها لليمونة وشتاء البيت،  
 وانتلت مثل الفروّة في قاربها الميّت.  
 صفق فيها صيل المسك  
 ورمش من فهقات الزيت،  
 لم تأخذ كامل وردته منه  
 - تعود أن لمضي رغوة فوق الأرضفة  
 إلى جزر من خوخ مائي  
 أو أسماك شقراء -  
 كانت مثل حليب يتهاف فوق الأضلاع،  
 لكن سوسنها  
 يطبخ بسعال الدّبابات  
 وفولاذ الجنزير  
 وساطور المدهوحيين.

\*\*\*

- ما اسمك؟  
 لم تلغ ...  
 - ما سرّ الأعياد بعينيك؟  
 ظلت صامتة، لم يعرفها،  
 - فيما يشبه قوساً حجرياً -  
 ولها أسماء الغلان المعطوبة بسيوف قبيلتها.  
 - ما اسمك؟  
 - قارعة الأمسية المرّة . غرغرة القتلى ..  
 وأغار كثيراً من بهجة جارتنا،  
 أو خضرة مثذنة الموهوبين.  
 وأكتب بالطلع على ندف القبة،  
 آيات تناقض أيامي ..  
 وأهوخ بنار وشتاء،  
 لا تملك شفتاي ربيعاً !

— ما اسمك أنت؟

بلد الشمس وسهم الليل

وزهر البرج وحرب التاريخ

وسطر الخوف وأحلام المسجونين.

\*\*\*

ورأى من كان يسير على الشارع

في الظلمات يداً

تلتف على كفٍ يتشظى تحت الأحلام.

وتصحو البلدة ذات مساء

تهتف للكرة الأرضية:

يا نائمة في قلب الذئب... صباح الموت!

فترد بأخرة الصاروخ فقاعات الصابون المشوي

في فستان الناقه/ كاس الكونيك/ وألعاب

السيرك.

... وسلاماً من داذية حرب الأقوام

وعطر الأزمات

وحرق الأفلام...

وما عاد بمقدور الشاعر أن يصرخ.

\*\*\*

تغريب هذا السمك البري

في ماء ضحل.

أو زيد ممزوج برموش الشمس ..

ليست في عينيه حياة

ليس له في هلع الموج رواق يوقظ قوقعة الطيف.

تغريب مثل الغلب الموضوعة لعشاء القط

وفكر المأجورين

وأسمال بنات الليل.

تغريب مثل الشوك

ولا تترك شامتة في القلب،

بل زرينخاً أو بعض زوايا الحقل.

تغريب تمتنع الغمّازات المحفورة بالقيد

وإزميل الغرباء.

تغريب مثل سراويل القرد الناطح في الأهواء.

\*\*\*

يقفون ..

— أعني الشعراء القادة —

خلف المايك يلوبون،

ويتحجب الذكر على أنثاه

فصق جمهور الكولاج لغيب يحضر

في الصوت العالي

وأظفر من سم الحرباء ..

وانفتحت صفحات تناقف كتاب حدثنا

المغرومين بئس هواء ..

لم يتبق سوى تصفيق الماء على الماء

وفي الماء إلى الماء.

\*\*\*

وحش الغيم على مرأى نافذتي يلعب بحوافره،

فيشير كآبة جدران،

ويسيل العرق البارد من خزف الحيطان.

أنا في سحجة نومي المتقلب

أخرج من قش الذكرى لسهوب النعناع،

فتأخذي للكوتر ساريتي .

ألعب بالتدرد على ساحلها البض،

وأشرب نحر السيقان .

وما تلبث أن تطرق بابي أسئلة الخبز،

وأفراخ الجيران .

أقوم لأشرب قهوتي الأخرى؛

تدلقها زوجي بعد صلاة العصر،

وتفرك كفيها قائلة: إن البحر صغير جداً،

والدرس كبير مثل ضراخ الأرملة البكر ..

فأخرج للنافذة،

أرى وحش الغيم على مرأى من فنجاني،

يلهث نحوي ..

يكسر الكأس، ويهرق الماء الأسود ..  
أصحو، فأرى الغابة حولي.

\* \* \*

تلهي، امرأة، بالكأس ومنديل الإغراء، وعود  
التد.

وترك سكرها الحامض يأخذ منها  
أعراف الخيل لترمي بعشق الصحراء ليأتيها  
فهدا، يهتك غربال الكهف،  
ويرمي فيها ياقته الأيونية.

منذ الصف الأول قال لها:  
هذا الكون له شمس أخرى، تشرق ...  
قالت:

في أحشاء قميصي ولد يشبه رمح أبيه ..  
... وما أن وصلت هرم الكثرى  
حتى كان التمل على كفيها.

\* \* \*

وانكسر الكأس وظل الماء.

\* \* \*

ورد المجنونة دموي فوق جنين غراد،  
واللحم طري مثل بنفسجة صلاة الفجر،  
وبيوت مخيمنا ملأى بالزمان.

قالت: بقليل من فلفل بارود الأطفال ..  
سنبعل رأس وحيد القرن،  
وطوطم صحراء الأفران،  
ونرفع قانا مثل البرج ..  
جنين غراد؟

تكشف زيف العرش  
ولعة قضبان التيشان.

\* \* \*

الحاكم يملك رمل المائدة!

هنا قصر أبيه الملك الأول،

وهنا قبر الجد؛ موحّد دولة شمس العرب  
من الإصباح إلى الآصال،

وهنا شاهد والد أمير القصر،  
المشرفة بأزرار الورد على الصلصال ..

والحاكم ولد غر، أو ممسوس،  
أو مربوط، مثل كلاب الصيد،

بكف التمثال الجنرال ..

والحاكم يكره دنا «الإرهابي»  
فنعيم العم ونعيم الجد ونعيم الخال.

\* \* \*

كانوا في الموت سواسية

كانوا زيت المحرقة الضاربة

ولحمة داخوا في البلدان.

هنا يقف الإصبع متنها كرسى الشيخ:

لماذا كان الدغلي ماء للظوفان؟

فأين مسدسك التوي؟

وأين الأبواق الفُرسان؟

- خمس رصاصات في الصّادغ الموسيقي،

وما كان الخشبي سوى صيد سهل،

مثل الدّف، وموز أريحا، رخواً عسلياً -

كانوا تجاراً في زي البوليس!

- أعني أخوة يوسف -

تركوا بحر الماء، وقمخ الخابية، وسرج الزهوان ..

وانشغلو بسؤال الإبرة والشيطان

... وما زال الإصبع ينهض بالأسئلة،

وما زال الطوفان، هنا ...

أعني الطوفان!

أعني الطوفان ..

# نهائى حب إلى إيليا

باسم المريعى \*

## البحر كلمة زرقاء

البحر كلمة زرقاء لا نهائية...

محضت هذه الكلمة، في ضوء عينيك، وكانت  
يدي تتسمع الرمال الندية، عبر أزمنة راكمها المد  
والجزر، حتى اكتمل قمرك في قلبي،

وصعدت من ظلام وساوسي إلى شرفة ذهبك،  
كانت خطاي مثل حيوان جرحته قلة العشب  
والهواء.

...أفلت قلبي على سلم أسود، مخدوعاً بالقيمة  
الملونة، والكلمات العاقبة في حديقة سحرية، لم  
تكن إلا

في خيال غريق، ولم تكن ثمة مياه  
بل الصحراء، مشرفة تطل على الصحراء  
تطل على لصوص الأشجار

وهو:

يرى الأفق زنار دم  
يرى الأرض، كاساً، تشف عن رماذ

.....

بحثاً عن الجمر، عن الموجة، تعيد للبحر اسمه  
طفقت أصابعي،

مستعينا بضوء عينيك، بذهب صممتك مبدداً  
أحبي مدينة الخيال

أسلك من هوائها، الطرق الموصلة إلى سحب  
القلب

حيث غب كل مطر، امرأة تعرى

ورائحة العشب تهب على يدي من جهة الوردة الثالثة

\* شاعر من العراق

## والبحر الرابع عشر

قمرها اكتمل في قلبي

لم يبق لي إلا أن أعمد اسمك، بماء تنضحه جهة  
القمر واكسو ظلالك الثلاثة في ظهراتها  
المستقلة

في وهج النسيم...

اسمك ونسيمك في صلب القمر

التماع ريشك، مهب مرايا

دفاء طائر، بطنك الجميل بزغبه وانصاته

استفاقة موجة، بعد اسر، كواسر عينيك

في قلبي اسمع اصطفاق أجنتك

ممرد اسمك، على الكلمة التي تحتجزه

غضب الطفل الذي يهشم الكأس،

.....

ساخلي أصابعي لك،

## شهب تستدرج لحظة انتظار

الفجر ندى على وردة تنتظر

لها طاقة العطر والغيم والجنون،

هباتها كثيرة

والاحلام واحدة منها،

على أطراف صمتي أسير شغفي

استعير لضراوة جنوني أثواب حكمة سادرة

نامة، نامة

أفكر بك

مثل عاشق يرقب الشبابيك

التي تهرب صورتك وأنفاسك



### أعشاب ملوحة بصيحة الذبول

كل هذه السنوات  
التي يخاطب، فيها، الخريف وجوه الأشجار  
كل هذه الغيوم المعطلة  
كل هذه الرمال التي تتكاثر في مرآة الصحراء  
كل هذه الأعشاب  
الملوحة بصيحة الذبول  
تشهد على فواتك

### رائحتها

رائحتك تصل  
فالوردة شقيقة الهواء  
كلمات وثيرة  
تسهر قبالة نومك  
في ليل  
يحصد الذهب  
واللهب.

### الهاشق

فقط،  
أجلسك  
وانظر إليك  
كأسير  
ليس له إلا الرسائل  
يوقعها بجنونه  
ويتأمل فمك،  
تقطر منه،  
صامتة  
حروف الحب.

### كم صبور القلب

يسكب جنونه قطرة، قطرة  
عينك شغف، تخالطه سماء متوئبة  
عينك صبيحتنا بحر وموج  
وشهب تستدرج لحظة انتظار  
عينك شفاء الجريح  
وندى على قلب من يظماً في ظهيرة رمل  
انشغل بضوئك  
فيما اسمك يكمل اسم الوردة  
ومهبها

### وجودك يرر الوردة

ويمنحها تأريخها.  
أحييك كوردة وحيدة  
في مدارج الرماد  
واتبع النسيم الذي يشره اسمك.  
برق  
نسيم،  
ووقت

ما من ورقة قادرة على أن تلم الخفيف الخفي  
لاسمك

ما من غيمة قادرة على مضاهاة الحليب  
الذي تضطرمين به  
ما من شجرة قادرة على أن تكون رخيمة،  
كأعشاشك

ما من شتاء إلا وبه مس منك  
ما من فاكهة إلا وتلغ بشذاك  
ما من لهب لم يبدأه شرارك  
ما من مرابا ليس عليها ظل من فجرك

رائحتك تتقلب في لغتي  
وأصابعي تخلد إليك.

# زرققة الاشهل المتوسط

على الشرفاوي

و الروح ، منفصل عن سماء تحاذف أحجارها وجع  
الكائنات .

الاشهل المتوسط في مائه يتزرق او يتخضر او يتفورز في  
منته

انه سيد البحر يحذف قمصانه في يدي و يلبسني

ظامنة يا هذا شجرات القلب

و ملحة كحريق تحت فضاء الجلدة

رجفة أعضائي

قندي يا الأغبر بالجملة قندي

لا يوقفك الصخر المدعو بقميص الشاطئ

لا يمنعك الحفر الكيميائي و لا جذع العفة

اكسر فانوس المعبد يا هذا البري

و تقدم بالسفن الحجرية في مائتي

مفتوح جسدي كفضاء النيزك

مفتوح

لجحيم أصابعك المنذورة للعزف الكافر

يا المتوسط نافذة الولع الاستوائي كيف أغوص حرائق

زرقتك الأبدية ؟ كيف أقولك ؟ امح فمي لغة لا تهدان

ساحلها ويدي قلق يقلق الريح

يا سيد البحر

امح كلامي لغات السفن

زرققة، كالخرافة ممعنة باصطياد الخيال، زرققة كطفولة  
عشب التنوغل في الارتحال، زرققة لعناصرها الهفة  
الأبجدية،

حترشة الأفق رغوتها، كلما غمرت برق الاشتعال  
زرققة، من يترجم صمت يباردها ؟، من يفسر صوت  
رغيف

أصابعها ؟، من يرى ما أرى في سديم خرائطها ؟

من ياولني بين إبط المياه و رمط النصال ؟

زرققة، كقميص الثواني، لها أتنني كالرصاصة في داخلي

ولها انحنى كالبحيرة في هذيان الجبال

زرققة، كبدادة عطر السؤال، تجر يدي من الدم،

تخلع اسمي عن الاسم، منحني قامة الهجس في أفق

الاحتمال

هي الطاقة المستحيلة في غيمة الروح كالجمر في فحمة

الثلج تصرخ بي:

حلق في لوني يا الحجر الفاني

حلق في لوني و تزرق

جسدي قاموس الاقيانوس

و صردري برق

من يتجرعه في حلم اليقظة

أو أسفار النوم

لا يتعامل و العش

انه الاشهل المتوسط ، بوابة العرش ، متصل كالحديقة

\* شاعر من البحرين

ادخل زرقة مرآتي

مرتعشا بقناديلك

تلك المكتظات بحلم الكائن

ادرس بنوارجك الوحشية ما يخفيه البيلد

هندسني

و تهندس بين الذروة والقاع

هنا لا شيء سواك

هنا لا شيء سواي

امنحني

رعشات جناحك يا هذا

فأنا مسجونٌ بتقاليد خرافات الأرض

و مربوط بعراجين السرة

يا هذا

اطلقني من اسر شريعة مخلوقات الساحل

ترغي و تزيد بالقول الأخضر، ترغي و تزيد بالشك

ترغي، فاحلم أن أتمدد كالشمس في الزرقة السيدة

و أفتخر شوق الخرافة للرقص في هذيان الشوارع

و المن للمائدة

بيدي و فمي و دمي اكسر القاعدة

إنما، أيها المتوسط، كيف أقولك

كيف ؟

مائي بدأ مزارب الكائن

مائي صمتٌ لا يتوقف عند ضفاف الصخب

مائي رائحة الغامض في رحم الواضع

مائي زلزلة الرعشة في القافين

مائي مخلوقات حنان الوحشة في الضلع التاسع

بنواربخ الموجة

أدعوك إلى قطفي من ساق النسيان

استقولني ما لا انطقه

أو لا تحلم أن تستقول صدر الماء ؟

هز عصرا نام عويلا بين خريف خلاياي

اكسر بحروف أصابعك الجبالة صمت مراياي

و تجمع بنوارسك الفضية في كوكب تاجي

حركتي كالأخضر يجرى في جلد الزعتر

حركتي كالخرف يفجر إيقاع الجملة

حركتي بالصخب الساكن تاريخ الليل

خذ من جسدي نعمة اللؤلؤ

خذ صحوة مرجاني

اكسر بالنار الخضراء رتاجي

و تجمهر يا الصديق الكاذب

في الشفق اللاهب

حرك بالرعشة امواجي .

زرقة، تنزارق في غيبها و ترتزقي في عويل السواحل

ترغي فاشرب رغوتها المشرتبة ثم تعود و ترغي

فانصت من حنطة الزرقة الأبدية لعثمة العسل المتهاطل

من شرفات المفاسل، يا سيد اللون زرقتك المستحيلة

لا أستطيع العبور بها

ما الذي اترجمي والجناس بكى  
في الفضاء المراق  
و تراجع عن غيبك الاشتقاق  
و كيف أترجم زرقتك الأبجدية يا اشهلا  
و أنا كلما أتوغل في شهواتك  
تزداد بالازرقاقى ؟

إن جئت

سأفتح بوابات الزرقة

للضوء الصاعد من جمرتك المخضلة بالليمون

إن جئت

سأغلق كل الأبواب وأفتح صدري

و أقد قميصك من كل جهات الأرض

و اشرب من همزة حلمك حرفا حرفا

إن جئت

أريدك ألا تتوقف عن عزف الوتر الغائب

في اجمل أوتاري

إن جئت ٠٠٠٠

اللون لا يشبه اللون، و الغيم لا يشبه الغيم

و الشكل لا يشبه النص، و الطقس لا يشبه الطقس

بحر هناك و بحر هنا بالعواصف يرغى و يزيد

و الاشهل المتوسط مستغرد بالرغوة يرغى و يزيد

يكسر عاطفة الصخرة العائلية

لا اخجل إن قلت إليك

احب كواكبك المفقودة في أعصائي

كالنيزك بعد الآخر

لا اخجل إن قلت إليك

احب مراكبك الممتدة من قبل الميلاد

إلى ما بعد الحاضر

لا اخجل من قهوة أشيائك

لا اخجل من زهوة أشيائي

يا ألفي الصاعد صهوة يائي

جدف كاللحظة في صهلتها ترتكب اللحظة

جدف كالفضة في ما خلف المرأة

و بكل مجاديف اللغة المنسية

أشعل ضوء الكون المحتم في أجوائي

أيها الاشهل المتوسط يا سيد البحر اسحب يدي من

الرمل

خذني لقاعك قد التقى بالكواكب في همزة حجمها قامة

اللون

قد امنح الكون في النص شكلا ألفيا

و قد ٠٠٠٠

سأهديك جواهر نبروز القناع و أوجاع اللذة بين

صباحين

لهما يركع مرجان القول على هيئة شيطان الوجد

و أهديك رحيق الموج المتكوكب خلف جدار الكلمة

أهديك ربيع شرارتها و فسيل طراوتها

أهديك فوانيس الزرقة

ماذا لو تهديني حيتان الرعد ؟

صحراء أسئلة و عواصم لا تعرف الصحو

في زرقة الروح بيني و بينك يا المتوسط

ادخل صلاة مسامي لأهر ضلوعك قبل غياب ازرقاقي

ثلاثة و عشرين لحنا مشيت، ثلاثة و عشرين صوتا

قطعت

ثلاثة وعشرين عصرا سكنت

أنتعرف أي الكواكب تركض خلف توهج  
قمتحك المستحيلة بعد ثلاث وعشرين آه ؟

قل انك تشناق لقطف اليرق الناهض من عطر بساتيني  
قل انك تشناق لخطفي من بين الوقت و من رائحة  
الجملة

في ساحل تكوينات الاشهل قل يا هذا أني زرقنتك  
الأعلى

و كلامك في ذنب الليل و انك خيل حماقاتي

قل انك لي وحدي

أطعمك الرعد و تطعمني المعنى

قل إنك مرآتي

يا المتوسط بين دمي و جموح الجسد

لك عائلة الماء في بيتها المتزارق

بعض الأحايين تغفو عن الشمس

بعض الأحايين تغوي صدى الطيش

بعض الأحايين تسهو

و تأتي إلى كأنك عاصفة السبت

نظت صباح الأحد

عَلِّمْنِي أفعال الكلمة قبل النطق، عَلِّمْنِي كيف أسافر في

نجمة أعماقي

عَلِّمْنِي كيف اغني حين تغيب قوانين المد، عَلِّمْنِي كيف

أراك هنا وهنا

وهنا في المصدر، و في العين وفي القلب، جريثا كحوار

الفلفل، ممثلا كتهار الزيتون الأزرق، عَلِّمْنِي كيف أمص

عراجينك يا طقس القوضى من لب الممنوع من العزف

وعلِّمْنِي كيف بغير المرأة أراني

كالمستحيل المعلق في الزرقة السرمدية أعلو على عتبات  
الزفير

واهبط أعلو واهبط والماء في زرقة السماء محدبة كخيال  
الفراشة

كيف سأصطادها شهلة الانزياح ؟ و كيف أقود شهيق  
المسافة في لغتي ؟

كيف اغوي نوارس صدري لتجتاح صدرك يا زعفران  
التهدج

كن في جسدي

ممتلئا

كعصافير اليوم الثامن

في شجر اللهفة

حرا كمواعيد الريح

مرتعشا

كرماح الوردة

لقاعك يا أيها المتوسط خذني أرى حكمة الخلزون

تحاكم شمسقة الكهرباء أرى القاع في السطح يرفع  
سكره

لربيع السديم أرى الجيم في النص تفضح سيافها

وأرى قافها في اندياح السماء، تأجج بالطين تاج السماء

أرى بلسح الشمس في حانة البحر يدعو الفراديس

للرقص

ما بين ماء و ماء

أيها الاشهل المتوسط خذني ..

إلى كهف مارج طارج لم يظاه سواي

يا الأغبر

و تدفعه للبعيد البعيد  
يشهل في خجل  
ما يلامسه من صدى و تراب  
( ٢ )

في الصباحين  
شربنا لغة الكوثر في كأس الهديل  
فلماذا  
كلما أمعن في غيبك  
دق الباب في صدري  
و أبقاني وحيدا  
في المساءات  
و أهلك الرحيل  
( ٣ )

صاحب  
كالجمال المفاجئش  
مقتنحا بؤبؤ الريح  
تعدو خفيفا خفيفا  
و تستوطن الذاكرة  
( ٤ )

وحدنا  
في زيد الوقت  
أقاليمك مرجان الأمانى  
و مجاديفي سلام  
وحدنا  
في زيد الصمت  
مرايانا سحابات الشواني  
وأياديها كلام

لا تترك جمر المعنى  
يفلت من عالمك السابع  
كالوحش الأول يقترف الوحش الثاني  
اجمعه بالسبابة و الإبهام  
كلمه كالماء يفجر جغرافيات الصخرة  
حدثه كالدنية تقترب النائم في قلب الذئب  
ولا تتركه غير لهيب في هذيان السطح  
و عاصفة في رهوان القاع

نتغوى كالبلورات  
نتضوى كالجمرة في لحم الأخشاب  
نتداخل بين فضانا  
الأزرق ليس هو الأزرق  
الاشهل ليس هو الاشهل  
الأسمر في زرقته القمحية يقتحم الأبيض  
نتضوى كالفسق يفتح شرفته للكون  
الازرق يرتكب المتدرج في فوضى الاشهل  
الاشهل يقترب الزرقه  
نتداخل كالممكن في ما لا يمكن  
نتزرق

أو نتشاهل  
أو نتشاهق  
تخفت أسئلة الكون  
و تغفو كيف على صدر لماذا  
و متى لا تعرف آخر شهقة أين  
ما سقط من زرقات الرؤية  
( ١ )

اشهل  
لكان السواحل تلحج تلحج

## ثلاث قصائد قصيرة

• العرب •

منهم فرج الله الحلو الذائب في الكبريتيك،

ومنهم بو حريد المكوية بسجائر جيتاته

على لحم الساقين،

ومنهم عمر المختار مؤسس علم الخدعة،

منهم ليلي خالد سيدة ميونيخ،

منهم صاحب مدن الملح،

ومنهم قاسم حداد.

الأعراب المندرجون المطواعون،

ليسوا دوماً مندرجين ومطواعين

فيهم بعض خوارج

• هكازات •

يجلس مبتسماً،

بتأمل عكازات المارين،

يحاول وضع الأطوار البشرية في نسق،

أضنته الفلسفة فمال على جانبه الأيمن،

ليرى الثورات العربية من منظور أفقي:

كانت أقوام تذهب وتجي،

وأبنية تهوي،

\* شاعر من مصر

حلمى سالم \*

وصحيحون يعانون الفالج،

ورحى تطحن صبيانا فيذريهم ربهم على

الأمكنة، فيغدون ضماير جمع،

فيما يجلس مبتسماً،

والآتون مع القدر يعرفون بطون الآتين

مع القدر،

فيضع الأطوار البشرية في نسق،

يحصي عدد العكازات المصفوفة،

وينام

• ليكتور هيجو •

لم يك يعلم وهو يخط ((البؤساء))

أن المصريين سيرتكون بولع ملتبس،

بين الدانة والمطبعة،

وأن الفنانين الشبان الساطين على الدنيا،

سيدورون أمام رسومات أصابعه الجعدة،

معتقدين بأن الرعشة في الشعر،

تتاج أياديهم لا أيدي بودلير،

فياهيجو: من تقصد بالبؤساء؟

# ثلاث قصائد

عبدالله السمطى \*

- لا مواليزا في البال يا أمي  
احضني يا خطاياي  
قلبي صخرة  
وسيزيف الثمل  
سيزيف الكسول  
نائم - منذ قرن - في ضميري.  
قدت الضرب الذي يطمى في داخلي.  
قدت  
إلى راية تحسّس رفرقتها  
قدته إلى مرآة من غناء  
لينشد في تكسر مواله،  
ليدرك معنى أن يكسونا الضجر  
معنى  
أن يفارقنا الوطن.  
...  
أسلاب لم تكن لنا تماماً  
إنه طائر الخطيئة.  
فكروا ملياً. أصدقائي  
قبل أن يضرب بجناحه الرؤوس.  
فكروا  
إنه يشبه الرخ.  
أو قيل:  
إن الأرض تخشاه.  
فكروا  
ضفوا على الألسنة قليلاً من الصخور،

فوق تراب العابرين  
غرست اسمي هناك  
فوق حبة رمل، تنام في خلاياي  
غرست جبهتي  
فوق حبة قمح، وقلت: هاهنا كثر الرؤيا.  
يا عيوني التي تفارقتني وتطوين طي الكتاب،  
سأرجع - حين أراجع - لهذه البيوت  
أراقب الخيل والليل،  
أضئ الصمغ البعيدة فوق حجارة بالي،  
وحقول البامية أذرفها من بين ذاكرتي  
أردد قصب الطريق  
أصب في مكرها كينونتي  
أمرؤ إنسانيتي فوق تراب العابرين  
أجرح البسطاء جميعاً  
بآهة ضريبة  
أنا البكاء الأكثر صهيلاً من البحر،  
دمي غابة من قصدير  
وأورطاني تاج للألم  
أطعت - تحت العرش - نجمة  
تسللت إلى صباحي، ومسحت أهدابها في جفوني  
وعصيت طائراً  
ما يزال يعلمني  
كيف أحط سماء الحزن على حصي روحي.  
إنه البكاء  
أمي تقودني إلى أصابعها.

\* شاعر من مصر



وارشوا أعمدوة الملح كيلا تلتفت،

السيوف لم تصدأ تماماً

والأرواح ثملت في معارك لم تبدأ، ولم تنته

سوف نصعد إلى سماء تكذب دخانها فينا

نسعى كالثعابين في فحيح المسافة

نقص هذا الريش، وهذا الريش

ربما

نغني فكرة الطيران

سنقول لأقمارنا التي أضعتها في المجاز

فني

لا لنبكي معاً على أطلالنا

بل لنرى أين تولد العتمة

...

إنه الطائر. يقترب

بحط

بهروْلُ الخريز من مائه

ويخاصم الجبل سفح الشهيق

الأرض تخلع عباءتها

تنشق عن ملاك وشيطان

يتصارعان في أوردتنا

نهروْلُ.

بهروْلُ البناءون والحجازون والفلاحون والصناع،

والعبارون والشطار،

نهروْلُ الصحراء.

نهروْلُ البيوت، ترك خزانها المحترقة.

إنه الطائر. يقترب

الطائر الشمعي، طائر الخطيئة

يموت، ولا يحيا. يموت

ويبقى السادة الأشاوس وحدهم

يحصون

كم تبقى من الأسلاب!

...

صباح الفل

سقيتني من صهليك يا فلُ شمساً تدل على حنيني.

سقيتني أوجهاً صغيرة الأحلام

أقرأ في بناييعها بياض يومي الحزين.

لم أكن يا فلُ هكذا

منكسراً كسيوف مثلوم ساعة الطعان

أو مقيداً

كزهره يزفها الصقيع

كنت يا فلُ أمشي في مسيرة الأزل

أصغي لأوطاني البعيدة كالقلب

أرشد حقولها بفطرتي الولية،

الوْح لصباحاتها كغيمة عابرة،

كنت يا فلُ

أنظر من عقودك منفي للروح،

ومن أريجك

أرسم أسلاكاً غير شائكة للهواء

كنت أرى

أن البصرة زجاج الكون

حين أخذشها بصوتي

كنت أناًم على سفح الكلمات

أفصل قصيدة لامرأة،

تدعي أنها تحبني

فلماذا يا فلُ؟!

حين رميت هذا البياض الذي يشبهك

في باحة القلب

أضلتنني العتمة .. لماذا؟!

هل أنت أبيض كالصبح؟

أم أبيض

كالكفن؟!

وسكنتها القلبية المفاجئة  
وحتى عن الشرارات  
التي تبعث من خياشيم هذا الكلب  
الذي يقعي أمامي:  
فقد كنتُ أيضاً  
كهربانيا...

ومرة غيتُ عن نفسي  
في الدم

ثم عثرتُ عليّ  
مغبيا  
في أحد الكباريهات

اشتغلت أيضاً في سيرك  
واستطعتُ، مثلما شابلن،  
أن أجعل حتى البراغيث  
تقدّم عروضاً مثيرة

بلّ وتمكّنت أيضاً  
من تزويض اليأس  
والجنون

واستخرجتُ صوراً مدهشة  
واستعاراتٍ  
من سُباتِ الضمور!

شجرة الدلب التي  
نمت فجأة وسط الغرفة  
تحنو عليّ  
كعشيقه  
ساحيطها، بدوري، بالرعاية  
فقد سبق أن كنتُ  
بستانيا...

أتذكر الآن ماضي لأن الحيرة  
تشند أمام عيني الصابرين  
فأسرار هذه الليلة تسدل أقدابي  
على صرخة خيطة خفية  
إلى صرخة من طرف يد.

اليد مجهولة.  
لا أهتم كثيراً بأمرها.  
أعرف أنني أعيش في غرفة  
تنزف حيطانها أحياناً  
خلال فصل الدّموع التي تُهاجر  
من عيني إلى أخرى...

لديّ ما أحكيه عن العجوز  
التي كانت تنسج قمصانا مُشعة  
من قطع الغيوم...  
عن آلام المصاييح!

\* شاعر من المغرب

# اسأل عن وجهك.. يا فانا!

محمد الماحد

وشرحت أحوالي لعطار بناصية الزقاق فقال :  
ترياق ويجمعه ليومين الغلام من البراري  
زهرتان من السنّا  
منقوعتان بوجه يافا ... كاعبان  
وزيت فانوس  
يكاد لطول ما اشتغلت به النيران  
يبسم أو يقول ..  
هذا إذا حالي على الأحباب حين أقيسه  
حال يطول ..

ولربما يا وجه يافا  
يا إناء الزهر  
آتي بعد عام عند ناصية الزقاق  
وأسأل العطار عنك  
وعن غلام كان يبحث في البراري  
فاض ترياقه بهمي  
والزجاجة لم تعد تقوى عليّ  
فأين وعذك والمقبل ؟  
وأين أظعن حين تسألني القوافل عن منافيها ؟  
ثقیل حين تسألني ... ثقیل  
ولربما العطار عاد وقال :  
ترياق ويجمعه ليومين الغلام من البراري  
زهرتان من السنّا  
منقوعتان بوجه يافا .. كاعبان  
وزيت فانوس يكاد ...  
جسد بجانبه وروح طار سانحها .. يقول.

واستوقفتني عند ماء النبع رعشة كفها  
والرمل معروق على سوق الصبايا  
يدعي وصلبي ...  
وأكسواز السقا ولغسوط ما شئت من  
الأنفاس فيما بيننا  
نهذي ...

وأتراب لها فارقنها غسقاً وقلن لها أفيقي  
إن الذي تهوين ضاق به المكان  
فظل يصفق بالطريق على الطريق  
ونسين أني كنت أرى - جانب الوادي - المؤجل  
من مواعيدي  
وأسأل أهله عنها وعني :  
كيف غابا ؟  
علّ عشناً بين أضلعها دعاه ؟  
فمن دعاه إذا ؟  
راينا زوجه حول الحمى !  
ياوي إليها الوحش مأنوساً بغربتها  
ويبحر من مواعيده رسول ..  
قد حملته رسائل العشاق تبحث عن دليل  
يا رسائلهم لنا :  
إن القلوب هي الدليل ..

أبحرت قبل سفينتي  
ونظرت في النجم القصي  
وقلت : أمرضني الهوى وأضلني  
إني عليل ..  
إني عليل ..

\* شاعر من السعودية

# قصائد

## فاطمة الشيدى \*

ترسم أسطورة المتعبين

تغني لزورقي تاه في المحيط

وحيدا كالنصل بين الكواكب.

إلهي من أي أفق مخضوضر بالسناء

يجيء كل هذا الألق

من الأبدية حيث الثبات

أو من آمة جذلي

وسط بحر معبأة بالأمانيات

إلهي

بعيداً كل هذا عن الساقية

إذن كيف سأشرح كل هذا الهراء

على ضفة مرهقة

تحتاج يد النهر كي تعبره

\*\*\*\*

آخر دروب الحرير

يا آخر دروب الحيرة

التي ارتادتها قافلة الغروب

لم لوحت للهودج المزعوم

وأسكنت ظلي لعنة الحلم

كنت أتلمس صدى أنفاس الهجير

إليك

جزارون يقتلون الضحايا ليلة العيد

بحارة

أرباب مجد غابر وأشرعة ممزقة

سدنة أحذية وبراويز

طبول

يسمون رجال

\*\*\*\*

(٣)

أشتم عبيره

مأخوذة برائحة الدم حتى الدوار

أحسه بتلذذ

أحاول - كالقطة - تنظيفه

أداعيه كي يرا

يبدأ في الاتساع والتمدد

أهرع في البكاء

إنه الجرح.

\*\*\*\*

بورتريه امرأة

من وراء نسيج الكون

تمد يدا بالغة الخطوة عند الإله

ترتاد قفار الحلم

زيهه الأسماء

(١)

امرأة من رحم الذاكرة الحربية

من وحي القرابين

والبخور ليلة العرس الأكبر للعاصفة

أقتدت

من شهوة المكان

من جرح الغيب النازف

من قراءات الكف

والتماثيل المربوطة حول بطون

الصغار

من جاذبية العطر

وحنين الساقية،

لها شققة السممر

ونزق الأشرعة!

تدعي أنا

\*\*\*\*

(٢)

أشباح

مراوون

قرصنة يعيون وحيدة

\* شاعرة من سلطنة عمان

كي نحتسي بيض الغراب

ونشوق بين القوافي الغافلة

أهديت الجمال دفء الطفولة

وهزال الحداة

كانت الرحلة الممتدة عشقي

فأين الصين الآن

## احتمال

إذا لم أكن يوما هنا

فقد أكون هناك

أسبح باسم الرب

أن يهب السلام للفرنفل في الكون

ولسحابة ساجية

وللسفر البعيد

وللأمنيات

قد أكون هناك

أغني بالود على الساقية

سلام

وعلى الليل الذي وحيدا

بلا جذوة أنطفأت عيناه كزرقاء

اليمام

قد أكون هناك

بقفازتين من فرح جلّي

أقول

(( بكل اللغات عليك السلام ))

\*\*\*

## أشياء

### ١ - المطر

شهقة السماء حين تضح بالحزن

فتستيعح حُمي الوجود

وترسل عبيدها كي يفرقونا

لحظة تنساب فيها أشواقنا السجينة

من يؤيّد الكلمة والحرف

وتذرف النفوس لفتها على جدر

الرهبة

والجمال

فتضحك السماء وهي تختصر

المسافة

بين الهناك ..... والهنا

### ٢ - الأحلام

من عظمين في مؤخرة الرأس

تولد الأحلام

يولد معها الصداع والألم المسمى

بها

تولد شمعة تسرق الظلمة

تخبئها في الزرقة التي تنفسها

لتعود تحلم بالظلمة

بعيدا قريبا من الحلم والصداع

وعظمتين في مؤخرة الرأس

### ٢ - لحظة

من جمر الوجود

من برزخ المجهول

بكل قوسو المغرقة في الوهم

تولد اللحظة الفاجعة

نموت نحن وتبقى هي تنفخ الجمر

### ٤ - مشهد

شاعر غامض

طفلة نسبت أن تشعل شمعة للشتاء

بلاد قطعت أيادينا ونحن نلّوح لها

نهر غريب خاتته الضفتان

أمنية يتيمة ترنجف ساعة القيقظ

صحراء بكت وجهها شطر لغة

سافرة

سما غتت لها أغنية

ماتت الصحراء على حافة كالمساء

وبقيت أصدااء تلك الأغنية

لغريبين يرتعشان

ولا مدفاة

### ٥ - لا

لا شمعة تضيء المساء

لا لغة

لا موت يطينا على بقايا رصيف

لا صدى أرغفة

# يحشو فراغاتها بالجمرات

شمسها

كلماته الخشبية

تستلقي أمام بحر ساكن  
تمدّ قدميها تدغدغ إبط الماء  
تتأرجع أخيلتها بين خيوط اللامعنى  
تحدّق لساعات في عين الشمس  
تسهر بالخفة ....

\*\*\*\*\*

نراقب حلزونات عارية  
خرجت من ثكنات الزبد  
متكنة على أطراف الخوف  
وعادت

مهولة بفرح الغنيمة  
هذه العارية تماماً إلا من مرايا الشهوة  
تختال انتباهات النوارس  
فتنهش غلالات الفكرة

\*\*\*\*\*

كلماته ..

ترصد المشهد بعيون ذئبية  
تراقب هذه الآمنة وصيدها الثمين  
وصدى ضحكات يعلو... في بهو القواقع

\*\*\*\*\*

في هذه الظهيرة

حيث الملل الكوني

- المسجى على أفق بحري منسي -

تستبد به الرعشة الأولى

مثل صرخة خطفها الضوء من رحم مثقل

يلسعها الماء

بغموضه

ويحشو فراغاتها بجمر كثيف

\* شاعر من الكويت

# جنانةٌ من هناك

السَّامِحُ عَبْدُ اللَّهِ \*

البحر الخافي يتلصَّصُ حول حواف فلسطين، يُغمَضُ عينا  
وُفْتَحُ عينا، حتى إن نام الجند الساهر، يتسلل من بين  
بياداتهم، وكعوب بنادقهم، يجتاز السلك الشائك،  
والأجولة الرملية، ويغَيِّرُ من لون مُوجِّه حين يمر بقطعة  
وقتٍ مشمسة، كيلا يبصره العطشانون، يسير بطيانا وخفيا،  
حتى يصل إلى جثث الشهداء، يغلُقُ أعينهم، ويُسرِّجُ  
شعرهم، ويزرُّ ياقات القمصان، ويحملهم في صمت جلال  
الموت، يعود بطيانا وخفيا، وتتابعه في مُشْهَدِهِ  
وهو يعود النسوة في الشرفات العالية، يُشِيرْنَ بإصبعهن:  
اذكرنا يا بحرُ، البحرُ يمر خفيا وكأن لم يسمع صوت  
النسوة في الشرفات العالية، ولكن يعرف دقات الدمع  
على الجلباب العريان، يعود البحرُ بجثث الشهداء  
إلى البحر، ويُغمَضُ عينيهِ، ويَنام.

\* شاعر من مصر

# تقاطعات

يحيى الناعبي \*

ليكن!  
من تسكن عزله  
هذه البطاح  
كملاك منفي في فردوس قاس  
لا شيء يغطي الوحدة  
المنحجرة  
سوى تركة ترحل معه دائما  
ومنازل مغمورة  
بخطيئة لم تصل حد النهاية.

في مرآة الماء  
فوجهك لا يزال طريا  
وموجعا حتى من قبله  
كل صباح  
ربما يتفرس الآخرون  
في عينيك حين لا يجدون  
من يسد عشقهم  
ويتركون أبوابهم مفتوحة  
حتى الصباح.

صولجان الريح  
يناولني ورقة حب خبأتها  
في سريري  
تقاسمني اللحاف والهواء  
الصرخة تنسج من وعاء دمي  
ضباب أزرق يحوم  
حول جسدي المسجى  
على رفة الترحال  
مدار جانر

أي ريح ذئبية هذه التي تعوي  
خلف النافذة  
تركت أطفالها ينامون على سريري  
وهيأتني فريسة لأحلامهم  
كان الحقد آخر ما خلقتة الحروب  
والصمت لا يولد  
سوى  
غصة في الحنجرة.

حين أسلمه مفتاح القلق  
أنا الغائب  
في زمن تركته  
يطلق ساقه  
وكما لو أن الغابة  
التي أنتمي إلى ظلالها  
رصاصة تنسول في جسدي  
وتعبر محيطاته.

النجوم التي تغازلني بلمعانها  
تركت كتاب الأمل  
تملي فراغ الطائر  
حين يطلق ريشه للهواء  
والشمس تذمر بشعاع أبيض يلفه  
كما القماط  
طريقه لا تحصيه الخطوات  
والقدر محتوم  
ويلا خوف يستطعم اللذة  
كما لو كانت قطعة تلج على كفه.

لا تنتزه كثيرا



## رواية من تاييلاند

### سُم

سنيج سانفسوك

ترجمة: محمد المزيوي

«النَّهْر»، لقد حان وقت الذهاب إلى الإسطنبول، حيث سَتعرفان أين يوجد «فِرْأَشْكِيَا». وفي مساء آخر، قالت أمي: «يا أيتها «الفضة» ويا أيتها «الذهب»، لقد حان الوقت لِنَتَصَرَّفًا كَأَنَّا بِالْفَيْن، وحينَ وقتَ دخولكما إلى الخدمة». كان أبوه وأمه يُحِبَّان أن تكون لِبقراتِهِما الثماني أسماء جميلة ومتوافقة بشكل جيد، وكان سعيداً في أن يتسبب في هذه السعادة لأبويهِ. كان شديد التعلق بِبقراتِهِ الثماني. ومن الأكيد، أنه لو لم يكن هو من أعطى هذه الأسماء لِلبقرات، ما كان ليُكون متعلقاً بها. لقد كان صديقاً لها، ومولاهما وسِدَّتهما. وبهذه الطريقة كانت هذه البقرات أو تلك تُطعمُ لَوَأمِرة. وكان يحب كل واحدة من بقراته. وكان شديد الحرص على أن يَظُولَ مهلاً لهذه البقرة دون تلك، كيلا يتسبب في الفتنة والغيرة. في موسم البذر، كان أبوه يستخدم «السهل» و«النهر» لتمرير المشط وكانت أمه تستخدم «الغابة» و«الجبل» لتمرير المشط. وكان، هو أيضاً، يستخدم «عين الشمس» و«الزمرّد» لتمرير المشط، بينما تَظَلُّ «الذهب» و«الفضة» في الاحتياط، لاستبدال هذا الزوجي المُنَكَّب والمُرهَق أو ذاك المَجْرُوح بسبب الفَرَن والشَّد. ولكنه كان يُجِد نفسه، ما أمكن، كي يحبها جميعاً. ولم يكن حُبّه يتجه، فقط، صوب «الذهب» و«الفضة». وحين كان يتم الانتهاء من التمشيط الهومي، كان يفضلها، بعناية، الواحدة بعد الأخرى، ويحمل لكل واحدة منها مِلَّةً ذِراعيّة من العشب الطري. وكان يرى أنه إذا ما اشترى أبواه بقرة أو اثنتين، فهذا سيكون أمراً جيداً. كان يقضي وقته المبت في البحث عن اسم مناسب.

كان قد بلغ للتو سن العاشرة في فبراير، وأكمل السنة الرابعة في المدرسة. وكان أصدقائه، في القرية، من الأولاد والبنات،

انسدل الليل. كان الفسق قد تقدّم. بينما كانت حُمرة الشمس الداكنة تتلاشى شيئاً فشيئاً. كانت السماء صافية كقبة من الكريستال. وفوق أفق الغروب، وتحت لمبة الأضواء، كانت ظنرات دهبقة من السحاب تأخذ جمالاً أبعد من التصديق. وكانت أشكالها المختلفة تدعّر الخيال. اكتفى بالبقاء جالساً، دونما حركة، وهو يتأمل السحاب كما لو كان في حالة انشواء. كان يرى فيها تشابكاً من الجبال، غابة كثيفة، وفروع شجرة كبيرة مرزقنها العاصفة، مضاب بصورة فتاة شابة متمددة على جنبها. لم يَبْجَح، أبداً، لأحد بأسرار خياليهِ، ولا حتى لجماعة أصدقائه المقربين، الذين كانوا يخرجون لِرَعي قطعان أَبقارِهِمْ، وكلهم منهكون في اللعب مع طواحين هوائية صغيرة مصنوعة من ورق نباتات «السَّعَادِي». نظر إلى بقراتِهِ التي ترعى هنا وهناك بجانب بقرات أصماهِ. وخلال بحثه عنها من خلال نظره، قام بإحصائها. كانت ثمانية. والد كان صحيحاً.

لقد كان هو الذي منحَ أسماء لكل واحدة من بقراته. أبوه وأمه تركا له الحرية في هذا الموضوع، فقام بإعطاء اسم لكل واحدة بعد تفكير عميق وناضج. البقرات الأربع كانت تحمل أسماء تتعلق بالطبيعة: «السهل» و«النَّهْر» و«الغابة» و«الجبل». وكانت هذه الأسماء تَرى كَتَشْيِد لأطفال البقرتان الأخرتان كان لهما اسم مستقى من الجِجارة الكريمة «عين الشمس» و«الزمرّد». وحين اشترى أبوه عجلين في السنة الماضية، لم يَمُر وقت طويل قبل أن يَعمَدَهُمَا بِ«الفضة» و«الذهب». وكانت هذه الأسماء أيضاً، تَرى كَتَشْيِد لِلأطفال. وكلما كان أبواهُ يسمعان عن اسم جديد. فإن أحد المساءات، قال أبوه: هيّا يا أيتها «السهل» وأيتها

آ قاص ومترجم يعيش في باريس

العقاري، أنه ونظراً لاعتقائه بها، منذ زمن بعيد، هو من يجب أن تعود إليه ملكيتها حين تكون جاهزة.

إن وضعيته كوسيط روحي، لدى الأم المقدسة في القرية، كانت تجعل من «سونفوات» شخصاً مهاباً، ولكن أب الولد المعاق لم يكن يصدق أن «وات» وسيط روحي حقيقي، وكان يقول إن «وات» لا يتفوق إلا في خداع البلهاء، وكان هذا للتخدي هو السبب الذي يدفع «سونفوات» إلى أن لا يحب والدي «اليد الحماة»، وبالتالي إلى أن لا يحب الطفل أيضاً. وبدأ في إعلان الكرم الصريح له ابتداءً من ذلك اليوم، الذي أحدث فيه تورماً في عين ابنه. (ضربه بكل قواه، ناسياً أن الآخر كان أكبر منه بكثير—سأ كان عليه أن يحتج، ويسعى لمصاصتي (قال الطفل).)

كان «سونفوات» يقول دائماً إن الذين يسبون الوسيط الروحي للآم المقدسة، هم كمن يسبون الأم المقدسة نفسها، وبأنه، عاجلاً أم آجلاً، سيصيهم سوء الطالع. وكان يقول بأنه إذا كان الطفل قد سقط من أعلى شجرة نخيل منذ سنتين، وإذا كانت ذراعاه قد تكسرت، ووجد نفسه معاقاً، فلأن يد الأم المقدسة الخفية هي التي ألقت به أرضاً.

قبل سنتين، كان الطفل في سن الثامنة، وكان في القسم الثاني في المدرسة، في أحد أيام بداية موسم التساقطات، خرج مع فراقته إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمرات عنبية جاهزة لشكركها أمه. كانت الشجرة فتية، يبلغ علوها ستة أمتار بدون شُعَافَتَي خيزران، على طول الجذع. فقرر أن يتسلقها.

أخرج سكينه الجيب من حزامه ووضع بين أسنانه، مسح رجليه المطبقين بالوحل اليابس على ضفتي من العشب قربته إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمرات عنبية جاهزة لشكركها أمه. كانت الشجرة فتية، يبلغ علوها ستة أمتار بدون شُعَافَتَي خيزران، على طول الجذع. فقرر أن يتسلقها. أخرج سكينه الجيب من حزامه ووضع بين أسنانه، مسح رجليه المطبقين بالوحل اليابس على ضفتي من العشب قربته إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمرات عنبية جاهزة لشكركها أمه. كانت الشجرة فتية، يبلغ علوها ستة أمتار بدون شُعَافَتَي خيزران، على طول الجذع. فقرر أن يتسلقها.

أخرج سكينه الجيب من حزامه ووضع بين أسنانه، مسح رجليه المطبقين بالوحل اليابس على ضفتي من العشب قربته إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمرات عنبية جاهزة لشكركها أمه. كانت الشجرة فتية، يبلغ علوها ستة أمتار بدون شُعَافَتَي خيزران، على طول الجذع. فقرر أن يتسلقها. أخرج سكينه الجيب من حزامه ووضع بين أسنانه، مسح رجليه المطبقين بالوحل اليابس على ضفتي من العشب قربته إلى الحقل، وعثر على شجرة نخيل ذات ثمرات عنبية جاهزة لشكركها أمه. كانت الشجرة فتية، يبلغ علوها ستة أمتار بدون شُعَافَتَي خيزران، على طول الجذع. فقرر أن يتسلقها.

يُنادون عليه باليد الحماة». وكان بعض البالغين في القرية يدعونه «اليد الحماة»، لأن ذراعاه اليمنى كانت مثبوتة من كتفه وكانت تشكل زاوية مع جسده لم يكن يستطيع ثني مرفقيه. كانت كل أصابع هذه اليد جامدة وغير قابلة للاستعمال، ومسددة كضفائ صمغية. لم يكن يستطيع، لا أن يبعد بينها ولا أن يجمعها. كانت كتفه اليمنى هزيلة ومنحرفة. ولكن ذراعاه اليسرى كانت مفتولة العضلات وقوية بشكل كبير. أصابع يده اليسرى كانت طويلة ولحمية (كثيرة اللحم) وماهرة. وكانت كتفه اليسرى صلبة ومفتولة العضلات. وكان دائماً متأهياً لمصارعة الأطفال الذين يتفرون على قامته مثل قامته أو حتى على قامته أطول. كان يتصارع دائماً، دونما تردد، حتى لو أنه لم يكن يستخدم سوى ذراع واحدة.

كان «سونفوات» يجد متعة مازكة في المناداة عليه باليد الحماة» بكثير من الحقد والاحتقار، أو المناداة عليه باليد المثقفة والسقيمة. كان ينتشي وهو يصيح، أمام أعين الجميع وأمام عيني الطفل، بوصفه عامته. كان «سونفوات» وسيطاً روحياً. كان في الفسيفسيات من عصره، قوي البنية، كله عضلات، وكان أسود البشرة. كان يسمى في البداية «وات»، ولكنه، في يوم من الأيام، منذ شمس سنوات، كان لكل أفراد القرية إن روح «الأم المقدسة»، الصاحبة القوية للقرية، قد قربت أن تستسلم لتظفر من خلاله، وبأنه الوحيد الذي يستطيع أن يستدعي روح «الأم المقدسة» لتفتر عن مشيقتها، بواسطته. الكثير من الناس في القرية، كما في المزارع المجاورة، صدقوه. وهكذا تحول «وات» إلى «سونفوات»، أي «وات» العراة، وبدأ يفتر شعثاً فضيماً دون أن يكلف نفسه عناء إنباء نفسه في الميزة (حقول الرز) أو تربية البقر والماشية. وكان حين تملك الروح، في الاجتماعات، يضع على جسده مئزراً أبيض، وقميصاً أبيض بكمين طويلين، وشالاً أبيض معروضاً على الكتف، وهدية حمراء على الأذن. وحين يتحدث، فهو يتحدث بصوت رقيق كامراً، بتركايب جمل وصيغ غريبة بطل استعمالها وعصبية على الفهم والتأويل. وهذه الطرق أصبحت تشبه طرق امرأة. بالإضافة إلى أنه كان قادراً على الرقص بحركات غريبة ورشيقة. لقد كانت طريقته، في التصرف، مذهبة وجديدة بالقرية. إذن، لقد أصبح شخصاً قوياً، وله تأثير كبير في القرية، وكان دائماً على أهبة لاستخدام سلطته وتأثيره. في المناق (الريفية) المجاورة، كانت توجد الكثير من الأراضي المهملة المفتوحة لكل الناس، ولكن «سونفوات» خصها لنفسه، فأحاطها بسياج وزرع فيها أشجاراً، على أمل الحصول على ملكيتها. كان أب «اليد الحماة» يقول إن هذا التصرف أناني، وكان ينقذ، بطريقة مباشرة، «سونفوات»، ولكن «سونفوات» واصل لحمه في هذه الأراضي، وفي إظهار (الهميكتن) كما يكون بقدوره، عند الاقتضاء أو الضرورة، أن يعلن لموظفي السجل

الوقت. أحاطت حوله على شكل دائرة ونظرت إليه وهي تحور، تدفقه برفق بأفواهها. وهي تعلق أعضائه ووجهه باليتقيتها الخشنة والرميلة حتى تنفخ بضررات كبيرة مروحية. واستمرت على هذه الحالة حتى ظهرت الزهرة (نجمة الصباح أو المساء) ووصل أبوه إلى عين المكان ووجدته يتنفس بصعوبة وهو ممدد على التراب، والجسد مسطح، كاله. والذراع اليمنى جامدة ومثخلة، ولكن الأسنان دائما مصطكة والعين بلا دموع. المستطفي كان بعيدا. نذر الكاهن «رينغ» المبهجل، مجبر العظام الشهير، بعيد جدا هو الآخر. وكى يمالج رخصاته وكدماته، اضطر إلى شرب خلاصة «البوابوك» المرة خلال شهر كامل. ولكن ذراعه اليمنى بقيت معلقة، ابتداء من هذا التاريخ. ولهذا السبب أطلق عليه «اليد المعلقة». ولهذا السبب أيضا، لم يتوقف «سونغوات» عن القول إن الحادث نتج لأن أب الطفل لم يكن يحترم الوسيط الروحي للألم المقدسة، واعتبر كثير من الناس أن «سونغوات» كان على حق، فتم احترامه وهشوته بشكل أكبر.

وأما أبوه وأمه، فلم يكونا يدعوان به «اليد المعلقة»، وكذلك أيضا الجدة «بلابلينونغ»، القابلة، وأيضا الكاهن «تيان» المبهجل، رئيس دير القرية، فكان الطفل يدين لهم دائما بالعرفان. وضعه أبوه في هذا العالم ورعاية الجدة «بلابلينونغ» أخرجته إلى هذا العالم وقطعت حبل سؤي الكاهن المبهجل «تيان» هو الذي سماه. قال له أبوه: «هل تريد أن تتعلم الركوب على الدراجة؟ سوف أعلّمك. قبل بإشارة من رأسه. وتعلم الركوب على دراجة أبوه الجديدة، التي كانت عالية بشكل كبير. تقريبا يقدر قامته، والتي بالإضافة إلى هذا، كانت تتوافر على قضيب أفقي في وسطها، بحيث إنه يضطر أن يندس تحته، ويضع رجليه على الدواستين ويلتقط المقود بيده اليسرى ويده اليمنى التي لا تصلح لشيء. كانت طريقته في ركوب الدراجة، لا توجد طريقة أخرى أكثر إزعاجا منها. ولكنه نهج، أجبره في إتقان الركوب على الدراجة. وإذا كان قد تغافى في تعلم ركوب الدراجة، فقد فعلها من أجل أبوه، أكثر مما فعلها من أجله. وحين قدم موسم التسلط، قال له أبوه إنه أصبح رجلا بالغا. «قل لي من أي قطعة أرض يبدأ حرت المرة، في نظرك؟» أمه كانت تستشير في كثير من الأحيان أيضا. كانت أمه تقول: «إن «السهل» و«الجبل» أفرغنا كل جهنمهما في الفد، سأخذ «الفشة» و«الذهب» مكانهما. ما رأيك؟ تأخذ أمه بيده اليسرى كي تعلم أن يكتب مرة أخرى، وتتحمل نوبات سحوقه الصباحانية الساذجة، حين كان يجهد نفسه على إتقان المصنوعات والصوامت مرة أخرى. كانت أمه تقول: «هيا، إنك تستطيع أن نتج فيه. هيا لا تخف. بعد قليل، سكتب بطريقة أفضل. وأسرع من كل الأطفال الآخرين.» الجدة «بلابلينونغ» قالت: «هيا، إذن، يا صغيري، أرني عضوك الجنسي، ثم تقوم بمعانقته وتزنج

سواله لتطمئن على جسده. أحض الحرج. كان يصُص بالخجل وكان يعرف حق المعرفة أن الجدة «بلابلينونغ» كانت سليمة النية تجاهه، وتريد أن تثب فيه الثقة في النفس. كان الكاهن «تيان» المبهجل يولي عناية خاصة. الكاهن «تيان» المبهجل يقول: «وهكذا، فأتت بصدد مساعدة أبوك في حرفة المرة؟» ويضيف: «قل لي إذا، فهكذا أصبحت تثقن الركوب على الدراجة؟» ويقول: «وهكذا، فأتت أصبحت تثقن الكتابة بيدك اليسرى؟ أرني كيف تقوم بنسخ هذه الصيغة السحرية في هذا الكتاب على هذه الورقة التي بالكاد أراها.»

لم يكن أبوه وأمه والجدة «بلابلينونغ» والكاهن «تيان» المبهجل يدعونه، أبدا، باليد المعلقة، وكانوا يتحدثون في دائما، بلطف، وكانوا يجهدون أنفسهم، بشكل دائم، على تحمل طيشه. وكان هو أيضا يحبهم بصفة خاصة. لقد سبق له أن حاول أن يحب الآخرين بنفس القدر، ولكنه اكتشف أنه يحب بشكل أفضل، الناس الذين يطهرون معه أكبر قدر من الطيبة. اكتشف أنه يكره «سونغوات»، وأن «سونغوات» يبادله الكراهية. في ليلة «لوي كراطونغ»، حفلة الأذوار، كان قد خرج ليصوم الفد العائم (كراطونغ) على القنال المجرى خلف منزله في رصيف النشع والركوب تحت شجرة التمر الهندي الكبيرة. قرب الفد العائم من جبهته وطلب من أم المياه الصنع عن كل الإهانات وكل أعمال العار والشعار التي ارتكبتها خلال السنة. وبلغ به الأمر أن ناشد أن تمن عليه بعض الأفضال. طلب من أم المياه أن تساعد أبوه على الحصول على غلة كبيرة من الرز في المرة، وعلى أن يبيعوه بفن مرتفع، ورجا منها أن تجعل الجدة «بلابلينونغ»، التي كانت على أمية مغادرة القرية للذهاب للاستقرار مع حفيدها في قرية مجاورة، تؤخر، قليلا، مغادرتها، وترجى منها أيضا أن تساعد الكاهن «تيان» المبهجل، الذي كان يعاني من أمراض الشيوخه، بسبب سنه المتقدمة، أن يستعي صحتهم وأن يعيش طويلا، وترجى من أم المياه أن تجعله لا يحس بأي فقد ولا ضيقة تجاه «سونغوات»، وأن يبادله هذا الأخير هذا الشعور. ثم أشعل البخور والشمع في الفد العائم، الذي ألقى به في الماء، وأتبعه النظر حتى اختفى في التراب على سطح الغيمة. بعد أيام، طلب من الكاهن «تيان» المبهجل، الذي حضر لتلقي الغريان من الطعام: «أيها الكاهن المبهجل، لقد قدمت الكثير من الأمنيات من أم المياه، في «أعياد الأذوار» (لوي كراطونغ). فهل ستتحقق الأمنيات أم لا؟» لم يجب الكاهن «تيان» المبهجل في الحال، ولكنه سأل عن الأشياء التي ترجأها. وبعد أن استمع الكاهن «تيان» المبهجل إلى الطفل، قال له: «إن كل ما تريجه، سيتحقق. سيتحقق كل شيء.»

واصل الغلام إرساء خيوطه. كانت السماء، عند المغيب، حمراء ضاربة إلى البنفسجي وزائفة. وكانت السحب تفر، باستمرار، من أشكالها. وكانت الروح ما تزال تهب بقوة. نظر إلى المدى

الواسع والعاري من الحقول السمراء الذهبية تمتلئ وتتمدد حتى فقدان البصر، مؤشاة، هنا وهناك، بخمائل وبأشجار نخيل، ذات حضرة داكنة، نخل إلى بقراتها، كانت كلها حاضرة. توقف أقرانه عن العذ، هذا وهناك، بطولاجينهم الصغيرة، وشكلوا دائرة كي يلعبوا بواسطة كرة قديمة من خيزران مصطب، وهم يصيرون هفتانافهم وصيحانهم القوية المايحة. بهذه الطريقة انتهى نهار آخر من نهارات نهاية الموسم الحار، بترام وكسل، تمطي، نهض، وجمع بعض قش الرز وتوجه صوب الصهرج القريب.

كان المكان عبارة عن فيسقية في أرض مكشوفة، واسعة جدا وطويلة، عميقة وقديمة، حفرت منذ زمن سحق لري العزرات المجاورة. كانت مكانا للفتح العام ولكن «سوتفوات» من الآن فصاعدا، سيطر عليها. كانت أطراف الصهرج الأربعة منظمة في صفوف متراصة من الأشجار من كل القامات المنفرجة والمتسللة، وكان مستوى المياه في الصهرج منخفضا، بشكل كبير. وكان السطح مغطي بنباتات «شب النهار» وغيرها من النباتات المائية. على الجانب الشمالي، يوجد مذبح الأم المقدسة من الضشب، وهو مصنوع على شكل منزل تابلاندي مصغر. وفي المذبح، يوجد تمثال صغير منحوت من الضشب يمثل فتاة جالسة وساقها مطويان على جانب، لابسَة ميژرا مصبوبة، والذي يغطيها حتى قدميها، وشالا يغطي إحدى كتفيها. كان وجهها جميلا، ولكنها كانت محببة بتعابير قاسية ومرعبة. أمام التمثال الصغير يصطف سطل البخور وشمعدان ومزهرية مليئة بالزهور الجافة. والحق يقال إن الأم المقدسة كان لها مذبح آخر في شمال القرية، ولكن «سوتفوات» كان يؤكد بأنها عبرت له عن رغبتها في مذبح آخر. فقام بتشيدده على ضفة الصهرج، واستفاد من هذا، ليزرع أشجار العوز وأشجار جوز الهند على قسم من الضفة كي يثبت أنه يسيطر على المكان.

اتجه الطفل إلى خمائل الخيزران على ضفة الصهرج، بالقرب من مذبح الأم المقدسة. ويبدو أن البرودة اللطيفة التي كانت تنبعث من الماء الموجود في الصهرج، ومن الأشجار الموجودة على طول الضفة، كانت تناديه. وكلما كان يقترب، كان يأتيه الانطباع بالووج في خلوة هادئة. ولم يكن هناك سوى صفر الريح على الفصون، وأبين وثأوه سيقان الخيزران بعضها على بعضها الآخر، وبخضرة الأوراق الميتة التي عسستها رجلاء. كانت الأرض مغطاة بأوراق الخيزران الجافة. كانت شجرة تمر هندي، ذات جذع ضخم، تتمدد بشكل كامل، عارية ومهترئة، على هذا السرير الذي شكلته الأوراق. للطفل ذو الذراع المعطلة جلس على جذع هذه الشجرة الميتة ونظر إلى المذبح لإخطار. منذ عهد قريب، كان، كثيرا ما يأتي بصحبة أقرانه للفتنة على ضفة الماء، وللصيد فيها والنقاط أسماك الجيمري وقطف المنغا

البرية. ولكن، منذ أن شيّد «سوتفوات» هذا المذبح، فقد أصبح هذا الصهرج (كما يدعى هذا الوسيط الروحي) ملكية للآم المقدسة، وحتى الحيوانات الموجودة في الماء وكذلك النباتات، فقد أصبحت في ملكيتها. ويدوره أصبح المذبح شيئا غامضا، يقذف حالة شريفة، بل خطيرة. ولم يكن الطفل وأصدقائه وأهالي القرية ليتجاسروا على المرور في هذه النواحي. إلا في حالات الضرورة القصوى.

بواسطة قش الرز في يده اليسرى، طلق الطفل ذو اليد المعطوبة بصنع مجموعة من تماثيل بشرية صغيرة، مستخدما يده اليمنى لتثبيتها في أمكنتها، وملتجنا أحيانا إلى رجلية وفيه. كانت مجموعة من ست نَمي، وكانت كل واحدة منها تنافس الأخرى، فطاطة، ولكن كل واحدة، في نظره، كانت خلاصة وريدة الامتياز الفني. فهذا ناسك، وهذا ملك، ثم هاذان أميران ثم هاذان موهجان: البهفاء والعجوز. ولم تكن يُدعى الناسك والملك والأُميرين إلا علاقة قصبة مع الواقع، أما دُميتا البهفاء والعجوز فقد كان يعرف أنه نجح في صنعهما. كان المهرجان من الناس العاديين، ولم يكن لهما أدنى شبه بالخصصيات الخرافية، فالبهفاء كان يملك رأسا وجلافة يجعلانه يشبه بقرة. وأما العجوز فكان له رأس وجلافة تجعلها تعتقد أنه تساح. كان يقول في نفسه إنه يستخدم دُماء في مسرح الظل. كان يأخذ ألحابة مأخذ الجد، مهما كان شكلها، وكان ينكب عليها بشكل كلي. كان يحب مشاهدة الدمى في مسرح الظل. وحين كان عارض للدمى يقدم عرضا من العروض في القرية أو في القرى المجاورة، لم يكن يُقَوِّد أي عرض من العروض. كان يتسلق خلف المشهد وينظر إلى الطريقة التي يشتغل بها العارض وعازفوه. وكان يحرك مشاعره، بشكل كبير، منظر العارض في كامل بذلته، في الإنارة التي تعمي البصر، والجسد الفارق في العرق، واليدان وهما تحركان الدمى، والقم وهي تسيل أغنية، وقطاع موزونة، وإجابات على الحوارات. وكانت ذاكرته قد احتفظت بكسبة من المقاطع الموزونة ومن الأغاني ومن إشارات المآرض الهزلية. كان يحلم أن يصبح عارضا للدمى حين يكبر، حتى ولو أنه لا يستطيع أن يستخدم سوى ذراع واحدة.

في هذه اللحظة، كان جالسا إن، مطليا ظهره للشمس التي كانت تندفع نحو الأفق. وكانت الشمس مثل مصباحه الذي يحمي شعله النار من الريح. وكان الفضاء الفارغ أمامه مبل شائته أو سباته العاكسة. ثبت التمثال الصغير للناسك في مواجهة مفصل جذع شجرة اللتمر الهندي الميتة، وتأهب ليبدأ حفلة تكريم المذب والمعلم. لم يكن يوجد متفرجون، ولكنه لم يشغل باله بهذا. وكان يعرف حق المعرفة أن أصدقاءه الذين يلعبون بكرة الميزران، لعدم توافر ألحاب أفضل، سيترقب بهم المطاف. للدمى لمشاهدته. ثبت الشان كلما سرحي دُماء. وكان الكل ينظر إليه بإعجاب مصحوب بالغيرة. في هذه الحالة،

لم يكن أحد من أقرانه يصل إلى علو كعبه، لأنه سُمِّع، ذات عام، غارضا للدمى، يُخطف أنظار الآلاف من الناس، يستولي عليهم ويمارس عليهم سلوطة المطلقة، من غسق لآخر تنفي بنشيد التعبير عن نشوة النصر لمعلميه ومدربه، بصوت مدوي وجلي.

بَنان مضمومتان والعلل مليل

أحبي المعلمين الذين شاخوا في الخدمة

والذين يعرفون كل شيء عن كل شيء إلى درجة أن

يصبحوا خرفين

أحبي بكل خشوع، خائف الغهر

الذي كان على صلة حميمة مع الأرواح السامعة.

وفي نهاية ما يناهز عشرين بيتاً شعرياً، رفع رأسه. كان أصدقائه حاضرين. سبعة أطفال في المجموع، وكلهم كان مُسمَّع الوجه، ولايساً أسماً قائماً، وعاري القدمين، وعلى رأسه قبعة مجدولة عريضة الجانب وعصا في اليد. البعض واقف والبعض الآخر جالس في مقابله. وكلهم يُمسكون باهتمام. والبعض منهم يحاول أن يحفظ كل أقواله وحركاته. والبعض الآخر قديم ليلطف منه أن يدون على الورق الأشعار التي يُشدها حتى نشأه لهم حفظها وإشادته بدورهم، ولكنه رفض. لقد كانت أشياء سيحتاجها لفقرة طويلة، والتي عانى الأمرين كي يتعلمها. والبعض منهم طلب منه أن يُعيد المشهد ثانية، ولكنه كان دائماً يرفض تقديم أي تنازل. وكان يرى في معون أصدقائه التعمش إلى التسلية. كان الشعر المناسب والسهل يفتن الأطفال بشكل دائم، فكان أحياناً يقوم بارتجال بعض الأبيات الشعرية. ولكن لم تكن سوى تشديد تكريم الأستاذ المرعي والمدرِّب. تكفي هذه التطاريات اللغوية. ودون أن يُضيق الوقت، يتصدى لوداية العرض فيتحدث عن الملك الذي هو أب للأميرين البطليين في القصة. كان يحكي القصة بصوته الجلي، محترماً إيقاع المزمар والطبل اللذين لم يكن يسمعهما إلا في مخيلته. وكان صوته قويا بحيث إن البقرات كانت تدور حوله لتنظر إليه. ولم يكن قد تحدث، بعد، عن الأمرين اللذين كانا البطليين في القصة، ولكن دُمِيتي الأمرين كانتا متاهِبتين، وكان ينتابهما شوق عارم ومجنون لأداء دورهما المسرحي. ولم يكن قد تحدث، بعد، عن الجبَّاء والعجوز، حين كان فم كل واحد منهما يلج به الشوك للنفق بملاحظاته المسلية والهزلية. ولكن دور الجبَّاء والعجوز، لن يأتي، بدون شك، قبل أن تكون الشمس قد اعتفت. لقد حان الوقت لإعادة البقرات إلى حظيرة. وليس من الواجب بالنسبة له، أن يواصل مشهده، بالرغم من توسلات أصدقائه. لا مجال للجدال في الموضوع. وقد يتصانف أنه لن يمثل المشهد قط في اليوم الموالي. لا يمثل المشهد إلا حين يكون رافعا، هو نفسه، في ذلك. والآن، ما هو يرى نفسه في المستقبل، بشكل ولا أوضح منه. رجلٌ مُسمَّع الوجه، جميل، على خشبة عرض الدمى،

يتصنَّب عرقاً في ضوء «مصباح العاصفة» (الذي تكون شلته محصنة من الريح)، وهو يقدم مشهداً من مسرح الظل، نافخاً الحياة في دمى، يكون قد قطعها ومزَّعها في جلد البقر حتى تكون أكثر حيوية ومزَّحاً، مع جمهور يتكون من آلاف الأشخاص مستمعين للضحك والمبكاء حسب المشاهد التي يخارها، وعلى القسم الأعلى من الشاشة المربعة يتواجد اسمه، عارض الدمى والعرائس الكبير، هذا، كان المستقبل، جلا صوته، والأبيات الشعرية التي تلت، كانت تتحدث عن العاصمة التي تجري فيها الأحداث.

في هذه اللحظة، ومن مغارة سرية في قلب الأرض تحت شجرة الجوز الهندي المهترئة التي ترقد هناك، صُوِّت أُنمى «كوبري» من الجنس الأنثى رأسها، وهي في قمّة غضبها. كان جسدها كبيراً مثل فخذ رجل بالغ. وظهرها كان أسود مداديا، وبطنها أبيض مخضلاً بالرمادي. وكان الليل على وشك الهبوط. وكان قد مضى عليها زمن طويل وهي تنتظر الخروج من جحرها، للبحث عن الطعام، ولكن كل هذا الضجيج فوق جحرها، وأصوات ارتطام القطى على الأرض، وأصوات الأجساد المتحركة، والضحكات وصرعات المنفِذ، بدا كما لو أنه لن يتوقف أبداً. فتسللت إلى السطح، عدة مرات، لتري ماذا يحدث، وهي ترشق بلسانها المشطوب بخبريات متسارعة. الأطفال الصغار، وكلهم أعداء خطيرون وجنّاء، وكلهم مسلحون بعصي من العيزبان. ومن حُسن السط، فانكلاب لم تكن حاضرة معهم. لقد كانت (الكلاب) أعداءها التي كانت تحرس، دائماً، على تحاشيها والهرب من أمانيها، ولكنها، وهي حتى في هزبها، فقد كانت تصافط على كرامتها: كانت ترزف بتؤدة رشيقة، وهي تُبرِّز الشر المطلق من كل أجساد جسمها عبر أنسابية ذبيبتها المائعة والمستهترّة. كانت تثق في أنبيائها وفي سُمها. وكانت هذه المناطق تنتمي لِمَجالها. فكانت تحرس جحرها والسرغسغيات (نوع من النباتات) الموجودة فوق جحرها بحرص شديد. وعند انسداد الليل كانت، كثيراً، ما تزحف على شجرة الجوز الهندي المهترئة، كي تتمدد وتتلذذ بالهواء، فمنظر هؤلاء الأطفال وهم ينتهكون أرضها، كان يملأها غضباً. وكان يهتفها على وشك الانقراض، في جحرها، مما جعلها لا تخاف شتيا ولا أحداً، وكانت مستعدة للمخاطرة بحياتها من أجل أبنائها. وكان ظهورها بهذه الطريقة، في حد ذاته إعلان حرب ومن خفايا وسراير غريزتها، كانت مستعدة للحرب على جميع الجبهات، دون أن تعطي الأمان. كانت مستعدة للانقضاض. وفي وضعية عين، رفعت جسدها الذي يبلغ طوله أربعة أمتار، هزّت الهواء برأسها المنصب، وكانت كل قوتها في مِجَان، وكان حقيقها القوي يُهدد كتشديد للموت. كان يتناهى إلى سمعها الأطفال وهم يفرّون، بسرعة، في كل الاتجاهات بصيحات مرتبكة ومُبهمّة. سمعت البقرات وهي تنطلق

كانها زلزلة، وأذناها مفتوحة على مصراعيهما، وأذناها منتصبه، ويعينونها مضطربة. ومن بين الأطفال، لم يتبق أمهاتهم، في اللحظة الحاضرة، سوى طفل واحد. هذا الشخص نفسه، الذي كان جالسا على جذع الشجرة فوق مدخل الجحر. هذا الشخص نفسه الذي كان مضطربا الضجيج الذي استمر حتى هذه اللحظة، دونما توقف. هذا الشخص نفسه، الذي كان القريصة المختارة من قبلها منذ البداية. لقد كان طفلا صغيرا، ومنشوقا، بذراع اليمنى مضطربة، وبأصابع اليد اليمنى الجامدة، ويكفي يمينه مشوه وضعيف البنية. كانت الأذى السمت ممددة بقفوس، عند قدميه. وحين قذفت الأفعى بجسدها نحو الأعلى من جديد، انتصب الطفل الصغير متولبا هو الآخر. تصلبت عينها الطفل، وانفجر فمه، متقلبا بضجيج صمت مسمم. لقد كان من الزميمة، بحيث لم يفكر في الهرب. لقد كان له ضلع فيما يحدث. وكانت صيحات الضجر الصادرة من الأطفال الآخرين ترن كما لو كان في حلم. «أنج، أنج، أنج، أنج، أنج» «اليد الحمراء»، أنج! ولكن جسد الطفل المواجه للأفعى الضخمة، كان مثل كتلة صلبة غير قادرة على الحركة. وهذا لم يزد الأفعى إلا هيجانا وغضبها. فانتصبت أكثر وأكثر، وانكمش رأسها نحو الوراء مثل قوس مشدود إلى أقصاه. وانفتحت فمها الكبير، كاشفة عن أنياب متقوسة وورقة. بينما استمر هبوب الريح، ولأقصى أسفل قرص الشمس خط الأفق. وكانت العجلات الصغيرة تتدحرج وحيدة، وتنادي على أمهاتها. ارتفعت جداة في أعلى السماء، مسورة صرخة جوع طويلة زائدة الجدة، بينما كانت تغفل عائدة للتلاحق بعشما المنيع. ولم تنفخ صرخة الجداة، حتى كانت الأفعى تضرب بكل قواها.

على مبهدة ذراع فقط، لم يكن الطفل ذو الذراع المعلقة يرى إلا شيئا يهجم على وجهه. فأنشأ، فقط، إحساس بأن الأفعى ستلتصق، أغلق عينيه، وارتوى إلى الطفل. لقد كان إحساسا حادا وكليا. ثم فكر في الألم والموت... في الألم والموت والعوف، ثم انتهى تفكيره. كل هذا، لم يكن سوى كلمات. رأى نفسه يطلو من الألم على صلصال الطفل الواسعة في ضوء النجوم، وهو يتحضر تمت تألوه السم ثم الموت، وقد أصبح روحا مضطربة، حارسة لهذه الأمكنة. ثم تكلمه الريح، دون أن يحس بشيء. وفكر، أيضا، في أبيه وأمه والجد «لابيلونج» وفي الكاهن «تيان» الميجل وفي المرمزة وفي البقرات، ورأى كل ما فكر فيه. بل وتذكر في الثانية الأخيرة التي تسبق موت أسماء كل بقراته، فأنشأه حين وندم لا يمكن كبحهما. ولكنه، ودون أن ينتبه، مد يده اليسرى إلى الأمام، والأصابع متباعدة، ليثبت عني الأفعى التي كانت منهكة في الهجوم. كان لديه الانطباع بأن يده قد انخلعت. انتفضت ذراع هذا الجانب، وأصبحت مضطربة ومتملة إلى حدود الكتف. ثبت قبضته في الوقت الذي كانت فيه أنياب الأفعى على مقربة بعض الملومرات من حنجرتها. عَنف الصدمة جعل الطفل يرتجج ويفقد التوازن. تعثر في غصن

شجرة الجوز الهندي، فانكسر الغصن على الفور وسقط الطفل. فاصطدم وجهه بجذع شجرة جذع مبخشرة. فالتفت الأفعى، التي فطنت في هجومها، والتي سقط عنيها في ملزمة الخناق، بسرعة حوله. وفي وضعية عين، التفت وتلوت حول ذراع اليسرى، فتكورت حول جسده، بما فيها ذراع اليمنى وكذلك ساقاه. ولكن الذراع اليسرى استمرت في الاندفاع نحو الخارج والضغط والتضيق على عني الأفعى بشدة، محافظا على إبعاد وجهها منه. وكانت مقاومتها وجهه للاحتواء من الأفعى تجعلها تشد غيظا. فانتفضت أكثر، وجهها المفقوح كثر عن أنياب، حركت عنيها الضخم في محاولة للتحرر. ولكن الطفل المعاق قبض أصابعه، أيضا، بشدة. واصلت الأفعى بطشها على الرغم من الحالة التي كانت توجد فيها. حاولت أن تلتصق باليد، ونجحت تقريبا، في غرس أنيابها في الساعد. وحين كان الطفل مضطربا، فطنت الأفعى تضامع من خناقها على جسده. كان جسد الأفعى الضخم وجسد الطفل المعاق يتدحرجان على الأرض في صراع مُمهم. أوراق الخيزران الجافة تسبح وتنفجر وكانت الجذبات (شجيرات لا يزيد ارتفاعها عن أربعة أمتار) والعوسج تنكسر في اصطافق باهس، جاف. كان الطفل المعاق يعرف، فقط، أنه مهمما حيث، فإنه أن يقبل أبدا رفع يده عن عني الأفعى. وكانت الأفعى تعرف، فقط، أن عليها أن تضرب عدوها، ولو كان مرة واحدة، أو تجميع كل قواها، في حالة ما إذا لم تستطع أن تضربه، لامتد عدوها حتى تأتيه المنية.

خلال هذا التلاحم، كان فم الأفعى يشكل قباب قوسين أو أربى من وجه الطفل، قريبة جدا بحيث إنها كانت تشتم رائحة نفسه وتسمع دقات قلبه. وكان الطفل يرى الدم القديم والبشع عن قرب، ويشتم مسكها المثير للاشمئزاز، ويلمع وذو له كانا شديدين. وكان ضغط الأفعى يمنعه من التنفس، وكان ألم هدام يتنشر في كل جسد. البرودة الغريبة التي كانت تنبعث من جسد الأفعى وانزلاق قشورها الكريهة تجعل قلبه يدق بصرايات غير منتظمة، فتفترق أن لا أحد يستطيع توفير المساعدة له. فلم يفكر في طلب الإغاثة. فحاول التخلص، وحاول النهوض، لأن التمدد على الأرض يضعه في وضعية الضعيف. ضاعفت الأفعى من ضغوطاتها، ولكنه نجح في النهوض على ركبتيه. ونجح أخيرا في الوقوف، بعد أن ضغط على رأس الأفعى مع جذع شجرة الجوز الهندي المهترئة. أحس بالروح يتعصب من رجليه حتى رأسه. ولم يكن يعرف، حتى هذه اللحظات، أنه أصيب بجرح أعلى قوس الحاجب الأيمن وفي فمه، بسبب سقوطه على عجرة الشجرة الميتة. كانت لديه، فقط، رائحة الدم في منخريه. فبصق. ولم يكن يستطيع أن يرى لون البصاق، ولكن الرائحة والطعم، جعلاه يعرف أنه الدم. رفث عنه. والعرق الذي كان يتصب على عينيها كان يغبطه ويغشي بصره. كانت السماء واسعة وفارغة. وأفق المغيب كان دائما يحتفظ

بحمرة داكنة، رغم أن الشمس كانت قد اختلفت. لم تكن بقراته قد عادت إلى الظفيرة. كانت واقفة، مترددة في كتلة واحدة كبيرة في القول. وقد حاول الرعاة أن يخلطوها إلى الظفيرة، ولكنها رفضت، بدون شك، لأن «السهل»، رأس الحركة، كانت عنيدة، والأخريات، بصفة مفاجئة، أصبحن، هن أيضاً، عنيدات مثلها. كن يشعن بالقلق تجاهه، كن يعرفن أنه حدثت له أشياء غير عادية، فقررن انتظاره، وهن يصبرن خواراً، موه، موه، موه. ومن قوة العادة، أحصى بقراته. كانت، كلها، حاضرة. كل هذا أعطاه الشجاعة. طفق يمشي بخطى وثيدة مترددة في اتجاه بقراته. ولكن خناق الأنفي كان يعيقه عن المشي، بصفة عادية. كانت السماء تسود شيئاً فشيئاً. وكان هبوب الريح يزداد اشتداداً. وكانت الزهرة ظاهرة للعيان، وميض أبيض باهت ينهبس في السماء، ساعة الغروب. شكلت البقرات مجموعة مضطربة ومربكة، وواصلت خوارها، موه، موه، موه. وهي تدعوه، هي، سيدياً، وزعيمها. تمنى صوبها، مقترباً أكثر فأكثر منها. كانت أذنانها الغائرة والمشدودة، ويعونها الصميلة، وأذنيها الممتصبة. لم يكن يتصور أن في إمكان بقراته تقديم المساعدة له. كان يرى، فقط، أن الليل قد انسل، وأن على بقراته أن تكون في الظفيرة. كان يرى أن عليه أن يقودها إلى الظفيرة، حتى ولو أن الأنفي العملاقة ترفض فك الخناق عنه. اقتربت أكثر فأكثر منه. كانت البقرات الثماني تنفّس بعصبية، وهي تبرز رؤوسها، ولكنها، حين رآته، لم تتعرف عليه. لم تكن طلعته ولا رانحته المعتادتان، هما ما تتوقعه البقرات. وعلى وجه السرعة، هربت مذعورة، في الاتجاه المعاكس، صوب القرية.

ظل واقفاً وفاقداً للحركة، وهو ينظر إلى قطع بقراته، وهو يختفي في ظلام المساء، الذي ما فتئ يكبر. ظل واقفاً، متردداً، وهو يحاول استعادة أنفاسه. كان عليه أن يبحث عن أبيه وأمه. كان يعرف بأن أبيه وأمه، في مثل هذا الوقت، لبسا في البيت، ولكن في الذير، وهما منهكان في قطع الضب المنتشار، من أجل الكاهن «تيان» المبهج، الذي قرر ترميم حجرات الرباب التي تجاور المقبرة. لقد مضت عدة أيام على أبيه، وهما يساعدان الكاهن «تيان» المبهج على قطع الضب، وهكذا فهما يعودان إلى المنزل في وقت متأخر جيد، حينما لا يقضيان الليل في الجناح الرئيسي. يستطيع أبواه مساعدته، وكذلك الكاهن «تيان» المبهج. ولكن كيف؟ هو، نفسه، لا يعرف كثيراً عن كيفية المساعدة. جاء إحساس بالقلق من وضعية بهتة. بدأ يقلق على أحوال بقراته. ولكن من عليه أن يزوره في البداية، ليطلب المساعدة؟ هل هو أبوه وأمه، أم الكاهن «تيان» المبهج؟ ومن المكان الذي كان يتواجد فيه، كان الذير أقرب بالمقارنة مع بيت والديه. وخشي فظيعة، اتبع طريق جوار للزهرات، وكانت كل خطى يخطوها حسنة لا نهائية، في اتجاه الذير. حين ولج إلى فناء الذير، بدأت الكلاب السبعة أو الثمانية

المتجمعة في ساحة المكان في الذباح، وهجت عليه، مشكّلة دائرة وهي تنبح، بحلق، مبرزة أنيابها. لم يعجزها انتباهها، فلم يتحلى ولم يبطئ الخطى، نظراً كان مثبّطاً أمامه. توقفت الكلاب عن الذباح، بمجرد أن وقع نظرها على الصهارة التي يشكّلها الطفل مع الأنفي العملاقة. فطقت تنأوه، أذنانها منخفضة، وقد أرخت أذبالها. وكل واحد منها التصق بالأرض، وهي تتبدل النظرات. وحين تقدم الطفل أربع أو خمس خطوات إضافية، بدأ أحد الكلاب يغوي وبعوة الموت، وبدورها فعلت باقي الكلاب مثله، كما لو أنها كانت تلمح أشباحاً. وتحت إفرين هذا المكان المقدس، بين العوارض الضخمية للجناح الرئيسي، ضاعت حمامات مبحوحة من هديلها، وفرت مسرعة، خائفة الأجنحة، وهي تحذر بعضها البعض من خطر مدق من هذا الشيء الذي لم تره أبداً من قبل. نظر تجاه صف حجرات الرباب في الظلام، ونظر إلى كتلة الأشجار المتنوعة القامات والارتفاعات، ونظر، أيضاً، إلى صف قطع الضب المتواجد بالقرب من سطح الماء في الذير، ونظر إلى الأسطبة، وإلى النصب التذكارية. لا أحد. تنأى إليه ترتيل الصلوات من بعيد. فقرر الصعود إلى ساحة المعبود. كان كل شيء غارقاً في ظلام دامس. وكان الضوء الوحيد ينبعث من المعبود الصغير. من هناك، كان ينبعث بصيص شمعات طويلة، وكذلك رائحة الجهور. هناك، كان يتواجد الكاهن «تيان» المبهج، بصحبة أربعة رهبان بوذيي، واثنين من المهندنيين، وهم منهكون في ترتيل صلوات الغروب، بأصوات خافتة وخفوفة. توقف الطفل لتأمل المشهد، ونظره مُبَتّ كخضض مسرّب. كان الكاهن «تيان» المبهج، سياساعده، بدون شك، بطريقة أو بأخرى. ولكنه ما دام منهكاً في الصلوات، فإن اقتلاعه عنها سيكون خطيئة. وماذا كان سيحدث لو أن الكاهن «تيان» المبهج، والرهبان البوذيين والمهندنيين، رأوه على هذه الحالة؟! كانوا سيصبرون صيحات، وكان شجر رؤوسهم سينتصب، وكانوا سيفقدون رباطة جأشهم ويطغون سيقانهم للريح. فإذا كانت الحالة ستكون هكذا، فإن هذا سيسبب إساءة للاحتفال الديني، وسيكون هو السبب، وسيتركب خطأ فادحاً. لذلك قرر عدم إخراج الكاهن «تيان» المبهج، وفي عدم الانتظار.

نزل من ساحة المعبود، ماراً أمام برج الجرس، وعرج يساراً قبل أن يلتحق الجسر الذي يفتح القناة أمام المعبود، وسار على طول القناة الجافة بأكلها. والصفحة محفوفة بشجرات كبيرة. وأصغر تقشمة البطي، استدار واتجه صوب أبيه وأمه، اللذين كانا منهكين في نشر الأشجار، على فضاء من أرض صلبة بالقرب من المقبرة. تنأى إليه صوت المنبشار من بعيد. لمع أبيه وأمه، من بعيد، بفضل النور المنبعث من مصباح زيتي، مثق على غصن من شجرة تين البهفال. لقد كان أبوه وأمه، وهما قرويان، مستغرقين، بصفة كلية، في هذا العمل الشاق والمضني. كان

أبوه يلبس سروالاً واسعاً مصنوعاً من النسيج الأسود المعقود الذي كان يضغط على قامته. ولم يكن يحمل قميصاً. لقد كان جسده الأسمر، والقوي والضخم مغطى بالقرق. أما أنه فقد كانت لامعة مثيرة طرباً أسود وقميصاً أسود ذا كمين طويلين. كانت أمه قوية مثل رجل في ريعان شبابه. كان مترزها وقميصها مملوئاً بالقرق. وكان الاثنان يتواجدان، على جانبي جذع شجرة كبير، وهما يتعاونان على قطعه بالمشمار وفق إيقاع معين، وهما يدفعان ويجزان، كل واحد حسب دوره. كل هذا، بينما كانت الكلاب، المتواجدة في ساحة المعبد، تواصل نباحها الجنائزي. أما الضوء المنبعث من المصباح الزيتي، فقد كشف عن الجذور المتشابكة لشجرة تين الينغال، عبر ظلال غريبة، كما كشف عن مستودع الجثث، وعن القبور الجماعية غير البعيدة.

اتجه الطفل المنكود الحظ نحو أبوه وأمه. حاول أن يدعوها. بابا! ماما! ولكن الكلمات استعصمت على الخروج. ولم يكن يملك القلب ليصرخ. كان أبوه وأمه منهكين في عملهما. اقترب منهما أكثر فأكثر، وكان، دائماً، يتصبب عرقاً. وكذلك كانت الدماء تتصبب من جراحهما. كانت عيناه مفتوحتين على مصراعهما إلى حد تكثيرهما. شعر أسبه كان يتطاير في كل اتجاه. واصلت الأفعى المملوكة كتس جسده، بينما واصل الطفل الضغط بخناق عنق الأفعى. على هذه الهيئة، أطل الطفل، على ضوء المصباح الزيتي أمام أبويه. كانت أمه أول من لاحظ. لم تنبس ببنت شفة. لم تصرخ. اكتفت بالتجسس في مكانها. ألقت بالمشمار وأشارت إليه بيدها. وفجأة، توقف أبوه، هو أيضاً، ونظر في الاتجاه الذي أشارت إليه. انتفض الأب. اندفعت يده في حركة، لم يرها أحد من قبل، وحين أطلقت أمه ساقها للريح، مذهورة، في اتجاه الذئب، ولي أبوه، هو كذلك أيضاً. الأديار بعيدا، بلا تردد. ظل المشمار الكبير مثبتاً في جذع الشجرة المقطوع، وظل طرفاً نصه (أي المشمار) تتحرك بهبط، كما لو أنه، هو أيضاً، كان مرعوباً.

سلك الطفل طريق المقبرة المختصر، ولتبع مسلك العرصات في اتجاه القرية. وكان مذهشاً من عدم ارتعاده من الخوف الشديد أثناء مساراته مكان مستودع الجثث والقبور الجماعية. فهو عادة، ما كان ليخاطر، أبداً، حتى بالاقتراب من مداخل المقبرة، حتى في وضع النهار. واصلت الكلاب نباحها، وكذلك واصل الصمام حشرجته. ولكن الطفل تابع خطواته الوثيرة عبر المقبرة، بلا تدرج، فما كان يجابهه، كان أعظم وأرعب من مجرد أشباح. لقد كان أبوه وأمه، بدون شك، قد أسرعاً لإطلاق الكاهن «تيوان» المبجل في الذئب، بالأسر. إنهما، دون شك، يلتفتان، الآن، ووجهائهما وجسدهما يتصببان عرقاً، وأفرعتهما وسقائهما مغفلة بالنشارة، وهما يتكلمان حزمة قداسة المعبد. وهذا أمر غير لائق. إنه خطيئة الصلوات ربما توقفت. وبدون شك، فإن

أبويه سينامان في المعبد. لا أحد منهما، أعطى الانطباع بالتعرف عليه، في الحالة التي كان عليها، ولو تصانف أن فكرًا في إنهما، فإنهما سيقولان بأنه متواجد، في هذا الوقت، في البيت، منهما في أداء الأشغال المنزلية المتوجبة عليه، من إدخال البقرات إلى الحظيرة، وتقديم الماء إليها والكلأ ومراء أدرة من القش اليابس الضروري ليرفأش الدواب، وبعدها ينهك في طهي الرز وتهية طعام بسيط؛ وما أن ينتهي من تناول طعامه، حتى يستلقي على السرير ليستمع إلى الراديو، أو يذهب للقيام بجولة في القرية، ليلعب الشطرنج مع خلانته، ثم يعود إلى البيت ليأخذ حماماً ويتسلل إلى السرير، وحتى، هو أيضاً، كان يرى نفسه، وهو يمارس هذه الأنشطة. وأصل الطفل مسيرته حتى وصل إلى مسلك العرصات. وما بين الذئب والقرية، لا توجد سوى حقول الرز والأذغال الواسعة والقتال البرية على مساحة ثلاثة كيلومترات. كانت الليلة غير مقفزة. ولكن الطريق كانت بيضاء متقنة في ضوء النجوم.

وأصل الدم انسيابه من جرح الفم، الشيء الذي كان يرغمه على أن يهضم، بين فترة وأخرى، كما واصل الدم انسيابه من جرح قوس الحاجب. وكان الجرح أكبر غوراً مما تصور. وكان الدم سيتوقف عن السيلان، لو أنه تلقى الاسعافات الأولية. ولكن الدم والقرق، في هذه اللحظات، كانا يتمازجان فيتسريان إلى عينيها، ويسيلان على طول وجهه. وبدت الأفعى، شيئاً قبيحاً، كما لو أنها أكثر قبحاً. وأكبر فأكثر انزلاقاً. وفصل عن كل هذه كانت تنبعث رائحة نيفة، إلى درجة بحث الدوار في رأسه. كم يبلغ، يا ترى، عمرها؟ خمسون سنة؟ ثمانون سنة؟ مائة سنة؟ وكيف يمكن طول شربها الذكر؟ هل هو أكثر سنّة منها؟ أم، ربما، نفس الشيء؟ مم تقنات وتفتني، عادةً من العصافير الصغيرة، من الضفادع، من الفئران، من السمك، من الأراب البرية، من ثعابين أخرى، ومن صغار الحيلان؟ وهل سبق لها أن قتلت أناساً آخرين، من قبل؟ وكيف عدهم؟ وهل سوف تأكله، بمجرد ما أن تمض؟ أم أنها ستكتفي بالهرب؟ نظر الطفل إلى فكيها وإلى وجهها. لو أنها قتمت فكها، على مصراعها، فسوف تستطيع التهامه ببطء شديد، وذلك بأن تبدأ من رأسه، ثم تكبسه، شيئاً شيئاً، وتبتلعه كلية. سها، يمكن أن يكون قاتلاً، أليس كذلك؟ ماذا سيحدث له إن ابتلعته حياً؟ وأني لئن سببته التفرص لبعض الأفعى؟ لابد أن تكون المعاناة رهيبية. ولابد أن ينتفخ المكان المتعرض للعض. سم الأفعى، لابد أن يتسبب، حتماً، في تخديره. كم من دقيقة، يجب انتظارها قبل حصول الموت، وخصوصاً حين تكون اللسعة من فم أفعى (كوبري)؟ وهل صحيح، ما يقال من أنه، كلما كانت أفعى (الكوبري) مسنة، كان السم أقل ضرراً؟ وحتى لو كان سم هذه الأفعى أقل ضرراً مما يتصور، فليس في وارد، مطلقاً، أن يتركها تمض.

كان كلما يشتد الظلام، يجد نفسه بعيداً عن كل حياة بشرية.



وكما بدت الأنعي في قمة حيويته وتصميمها على القضاء عليه. فالانتصار بالنسبة لها، في متناول يديها. لقد كانت الدقات غير المنتظمة لقلبه، وكذلك تنفسه اللاهث وغير المنتظم، ورائحة دمه الثقيلة التي كانت تفوح وتتجدها، تنيرها إلى أبعد درجة. كان يبدو عليها أنها رهيبة ومتعصبة للانتصار، بسرعة. وحين عبر الطفل الجبل الرملي، والتي كانت، فيه، المياه لا تقوت حدود كعبه، ضغطت الأنعي عليه بكل قواها، مما جعله ينوس ويوشك على الوقوع. وتحت هذا الضغط الهائل، انبثقت المشاعر بأن عظامه ستتهشم. فجاءه نفسه على المقاومة، مهما بلغ الألم، محاولاً أن يفري ما بين ساقيه ليحترقهما، صلب جسمه كي يظل واقفاً دون حراك، مستشفاً نفاثات كبرية من الهواء. فلم يكن في ورده، مطلقاً، أن يهوي. كان يعرف، علم اليقين، أنه إذا ما سقط، فإنه لن يجد الفرصة ليقف، على رجليه، من جديد. وقيل أن يقوم بخطوة جديدة، سحق الأنعي الجزء الأعلى من جسمه، مجداً، كي تتحرر وتستطيع عضه بالتأكيد. ولكن الطفل عالمها باليمن، وذلك بأن أمسك بطنها بقوة، هذه المرة. وأبدت عنه رأسها، ضيق الأنعي عليه الضائق، أكثر فأكثر، وأكثر عنفاً. هذه المرة، إلى حد أن قلبه أوشك أن يتوقف عن النبض، وتنفس كاد أن يتقطع إحدى عظام عموده الفقري وكذلك مرفقه اليمنى كادت أن تتفكك، تقريبا في نفس الوقت. تعبت ذراعه اليسرى. صلب أسنانه، تحملت عيناه، فأقسم في صمته: «يا أيها السافل، يا أيها الحيوان القذر، يا أيها الكائن المؤذي، سوف أنتصر عليك»، ولكن هذا السيل من الشنائم كان يسيغه، لأنه، في واقع الأمر، بدأت فكرة سبب يده من عنق الأنعي، والاعتراف بهزيمته، تراوده. اكتشف أن من الأفضل له ألا يصور هذا النوع من القسَم. ومن جديد، عاود مسيره، بجسده الموقوس الذي يعطي الانطباع بأن قامته قد قصرت.

مرة أخرى، ضغطت الأنعي العملاقة، بكثير من الهيجان، بينما كانا يتركان أمام مذبح الأم المقدسة على جانب المزان، كما لو أنها كانت تعرف أن وكراً يوجد على مقربة منها، ولكن الطفل ضغط، بكل ما يملك من قوى، على عنقها، هو الآخر، أمس وكأنها المرة الأولى التي قوى فيها ضغطه، إلى حد أن أصابعه انحطت، عملياً، بعنق الأنعي، وكان عظام الأنعي تهشم في يده. ولكن هذا لم تكن سوى فكرة تخيلية، كان يعرف، جيداً، أن الأنعي لم تمت بعد. لأنها كانت ما تزال مُصنّعة على جسمه. وكان طرف ذيلها المحيط بساقه اليسرى، لم يزل يواصل ضربه. نظر إلى وجهها، نظر إلى الجزء الأعلى من جسدها الملتف حول ذراعه اليسرى، والمار تحت باطن الكتف اليسرى، والتي شدت كتفه اليمنى وذراعه اليمنى في قبضة رباعية على طول ساقه مع خاتم آخر، أيضاً، حول وركبته، بالإضافة إلى أن باقي جسدها انسل إلى ما بين ساقيه والتفت حول ساقه اليسرى حتى حدود بطة الساق. وهكذا، فالجزء الأكبر من ثقل الأنعي انصب

على يسار الطفل، وهو ما كان يجعله يميل، دون انقطاع، نحو اليسار، بينما كان يتقدم على طول طريق العربات. رأى أن عليه أن يمتشي بشكل مستقيم. وأكمل دم جرحه في قوس الحاجب تدفقاً، واستمر المذاق المالح ذو طعم اليوسج في فمه وفي منخريه. يصبق، وكان يعرف، رغم عدم استطاعته الرؤية، أن الدم مقتطع بريقي.

وضعت الأنعي كل ثقلها على الطفل. ولم يكن الطفل ليخفى، أبداً، هذا الضناق والاختلاط مع الأرض. ولم يكن لديه أدنى شعور مسبق بما حدث، لا في الحلم ولا في الواقع. أين يتواجد قلبها؟ وكيف حدث أنه لم يستطع أن يحس ببقا قلبها؟ وسها، من أي لون هو؟ هل هو أبيض كالجليد، أم أصفر كالباقوت؟ وكم يبلغ وزنها؟ كهلوسون كيلوجراماً؟ ستون كيلوجراماً؟ سبعون كيلوجراماً؟ لم تكن لديه أدنى فكرة. ولكنه كان على يقين من أنها تزن أكثر منه. لقد رأى في حياته القوية كل أنواع الأفاعي، ولكنه لم ير من قبل واحدة أضخم مثل هذه. لم يجرؤ على التساؤل حول ما إذا كانت أقسى عادية أم أنها أقسى الأم المقدسة. والسبب هو أنها ظهرت أمام مذبح الأم المقدسة، ليس كذلك؟ هذه الفكرة أعطته الانطباع بأن قوى ركبته قد خرت ووهت، ويأبى يفارق في بحر بلا قرار ومن جديد، ضيق الأنعي الضناق عليه، بكل قواها، ولكن قواها تقلصت عما كانت عليه في السابق، ولكن، من المؤكد، أن هذا الضغط والوزن في قواها، لم يكن كافياً كي ترخي قبضتها وتحرره. كان من الواضح أنه لم يكن في نيته أن تترك عدوها على قيد الحياة. كان من الواضح أنها كانت تتصرف وفق غريزتها، وبأنه لو كان بإمكانها أن تتحدث، لرددت كلماته التي تفرغ بها في السابق: «أيها السافل، يا أيها الحيوان القذر، يا أيها الكائن المؤذي، سوف أنتصر عليك».

حينها، وأكمل مسيره. ياباً له من مسير بطيء وقاسٍ، تذكر حكايات غريبة ورهيبة عن الأفاعي. (والحق يقال إنه لم تكن لديه أدنى رغبة في التفكير، ولكن الواقع، هو أنه لم يكن يستطيع نسيانها). لقد كان أبوه هو الذي قص عليه هذه الحكايات، لا ليخيفه، ولكن كي يكون على حذر إذا ما وجد نفسه وجهاً لوجه مع أنفي. في إحدى المرات، حكى له أبوه، أنه حينما كان شاباً، وبلغ الثامنة عشرة من عمره— حدث هذا خلال الفصل البارد، وكانت المياه بدأت حالة جزئية تشاركه ورامها بك من كل الأحجام، حيث وجدت أنواع عديدة من الأسماك الضخمة نفسها سجيئة— وفي ليلة من هذا الفصل البارد، وبينما كان في طريق العودة من الدبر، حيث حضر عرضاً من المسرح الشعبي، تنأته إلى سمعه جلبة غير عادية. كان الأمر يشبه صوت شخص منهمك في غرق الماء على حقول الرز. ولكن الوقت كان منتصف الليل، فمن هذا الشخص الذي يقوم بهذا العمل، كان الصوت ينبعث من دوامة في الدغل غير بعيد عن المزان، حيث

شيد «سونغوايت» مذبح الأم المقدسة اقرب أبوه، بكل حذر، من منبهر الصوت بخطي غير مسموعة. وقد كان المنظر الذي شاهده مرعباً إلى حد أن تنفسه كاد أن يتوقف. ألقى الصل (كوبري) ضخمة سوداء كسواد الشحار (وهي مادة سوداء تتجمع وتلتد على جدران المداخل)، يبلغ طولها أربع أمتار، وهي تستخدم رأسها كسي ترم من فوق غصن، يتوازن مع تدوير (الماء)، وكانت تستخدم ذيلها كي تتلصق بغصن آخر على الجهة المقابلة، وكانت تهز وتلوح بجسدها، دونما توقف، كي تفرغ الماء وتستطيع الزهام الأسماك. تراجع أبوه إلى الوراء، دون أن يتغير أدنى ضجة. اكتفى الطفل المعاق بالتساؤل عما إذا كانت الأفعى الضخمة التي صادفها أبوه هي نفس الأفعى التي تلقف حوله في الوقت الحالي.

وكان أبوه قد حكى له، أنه لما كان يبلغ الواحدة والعشرين من عمره، وكان يؤدي الخدمة في الكتلة العسكرية في المسافطة، كان يحصل على إذن العودة لزيارة جدته من أمه، والتي كانت تعيش، وحيدة، في القرية كل جمعة مساءً. وخلال الجولة، عبر الحقل، التي كانت تمتد إلى ما قبل الفجر، لم يكن يحمل من سلاح إلا ساقوراً طويل المقبض ذا صفحة مشحونة جيداً. وذات ليلة، وبينما كان في الدغل، إذ وجد نفسه، وجهاً لوجه، مع أفعى (كوبري) يبلغ طولها مئتين إنشين. ولم يكن يفصل بينهما إلا مقدار ذراع. انحصبت الأفعى وهي تشداه وتضامل، فانتفتحت فمها، ومالت رأسه، ليلال، إلى الوراء، ويحكم اقتناعه بالموت المحقق، ضربها دون أن ينتظر شيئاً. لقد حصد أبوه الهواء بساقوره من خلال رد فعل طبيعي، ترشش دمه فطخ وجهه، ورأى جسداً، من دون رأس، يلتوي على الأرض. ظل واقفاً، وهو يتأمل، بخوف شديد، لرتجات الأفعى. لقد كان قاب قوسين أو أدنى من الموت ويدافع من الفضول، لطف يبحث في الأماكن المجاورة عن رأس الأفعى، التي اختفت في صفاء الليل القمعي. واصل مبعصه الضمط على مقبض الساقور السنن والمطبع بالدم، بحث أكثر فأكثر. ويحسب الشهاب، كان يؤد أن يعثر على رأس الأفعى، كي يحتفظ بذكره من هذه اللحظة، التي كان من الممكن أن يكون، فيها، هو المفقول. بحث طويلاً عن الرأس، ثم انتهى به الأمر إلى أن يجد العذر، فواصل مسيره، وفي نفسه بعض الأسف. وبعد أن قطع مسواً طويلاً، أخذ بأن شيئاً ما ليس على ما يرام، كان شيء ما مخلق في طيفه، شيء ما يار، لزج وكريه الرائحة. أخذ أبوه الشيء الذي غر على عليه وفكّه. لقد كان رأس الأفعى. كانت أنفاسها مفروسة في قماش على مهددة إصبع واحد، تقريبا، من حنجرت.

وحكى له أبوه، أيضاً، أنه بعد ثلاثة أشهر من ولادته، في ظاهرة يوم من موسم الأمطار، خرج لإفراغ الماء من رقعة الأرض المبدورة. وجهما كان عائدان لمح أفعى (كوبري) ضخمة

كساعبو في مكان عشب الفيلة. لم تكن أفعى (الكوبري) كبيرة جداً، ولكنها كانت رشاقة. اختطف أول عصا، وقفت عليها يده، وضربها بكل قوة. انكسرت العصا، وانسحبت الأفعى، بسرعة، بين النباتات البرية، دون أن تقول شيئاً. وفيما يخص أباه، فقد عاد إلى البيت، أوفد الفأر في الأسطبل للرد للبعوض، تناول طعامه، اغتسل ودخل في السرير ناسياً الأفعى، وفي عز الليل، هب من النوم بسبب جلبة غير مألوفة، ضجة مكتومة لشيء يسقط على الأرض، تتبعها فترة صمت، ثم تعاود الضجة من جديد. نظراً إلى ولده، الذي كان بالكاد يبلغ شهره الثالث، حينذاك، والذي كان ينام ملء جفنه على وسادته الصغيرة، ونظر إلى زوجته التي كانت تنام، ملء جفنها، هي الأخرى، على الطرف الآخر من السرير، خلف مصباحا كهربائياً، ونزل، بخطي غير مسموعة، من السرير واتجه نحو مصدر الضجة. كان قد أشعل المصباح الكهربائي، فرأى على أيد أساس البيت الذي يستند الركن، الذي كان الثلاثة يتأمون تحته، أفعى (كوبري) يبلغ طولها طول ساعبو، وبها جرح في وسط جسدها، يدل على أن الأمر يتعلق بنفس الأفعى (كوبري) التي كان قد ضربها بالعصا، قبل عدة ساعات. حاولت الأفعى أن تتسلق أيد أساس البيت، ولكنها، بعد أن تسلفت ثلاثة أذرع، انزلقت وارتطمت بالأرض، مهددة له الضجة المكتومة التي أبطلت أباه، ودون أن تغير انتباهه لضوء المصباح المسلط عليها، حاولت التسلق من جديد. وهذا ما يدل على أن الأفعى حاولت، قدر استطاعتها، العودة إلى المكان الذي تعرضت فيه للضرب، وتبعته خطى أبوه، بالرغم من جرحها، من أجل أن تتنقم، ومن أجل أن تراه له الصاع صاعين، باستخدام أنيابها. حكى له أبوه، أنه، حالما رأى الأفعى، انتابتها تميلات وخرجات من رأسه حتى ألخص قدميه. قال له أبوه، أيضاً، إن الأفعى، ربما لم تكن تريد موت الأب وحده، بل وموت زوجته وابنه. وقال له إنه قتل الأفعى، دون أدنى صعوبة، ولكن خيفة من الأفاعي السامة، تضاعفت. قال له أبوه، أيضاً، إن أفاعي (الكوبري) هي الأخطر، وبخصوصاً حينما تتزاوج. وقال إنه حين يصادف أفاعي (الكوبري)، وهي تتزاوج، فإنه يلوذ بالفرار، دون انتظار. لأنها تتوقف عن التزاوج، وتبدأ في مطاردة أي كان، قام بانتهاك حميميتها. وقال أبوه، أيضاً، إنه لما كان يبلغ العشرين من عمره، قتل أفعى (كوبري) بطريقة قاسية وغير معتادة، فقتلها، لأنها عضت أحد أفراد عائلته، كان مغمكاً في جمع بزاع أشجار اللوزيان في الضمائل على ضفاف قناة السقي. كان منشغلاً بقطع برعم، بالقرب من وكرها، حين عضته في بطة ساقه، فمات على الفور، والبيبل الذي كان يستخدمه في قطع البراعم، لما يزل في يده، كانت الأفعى أنثى. وحين فر أبوه أن يقتلها، انتقاماً كانت قد وضعت، للذي يفتنّه، طلب أبوه من أمه فاته أن يبقوا ناراً كبيرة في ساحة القرية الكبرى، وأمرهم أن يتعهدوا هذه النار،

كي تكون حامية بشكل كبير. وأما هو، فقد توجه، والمنجبل بيده، بالقرب من الخماثل على طول القناة. أوقف نارا صغيرة بالقرب من كرفها، حتى يرغمها على الخروج منه، وهو ما جعلها تمتلئ غضبا. استخدم أبوه المنجل لتخريب كرفها بسرعة كبيرة جدا، واستولى على بيضتها. ألقى بالمنجل، وركض بسرعة. وحين اكتشفت الأمي الأثني لاختفاء بيضتها، أسرع في تعقبه عبر حقول الرن، التي كانت قد حصدت للتو، في ضوء منبث، وإثبة ونابضة. وكان أبوه، وعلى الرغم من عز شياها، يبدو مخاطرًا بحياته. كانت الأمي الأثني التي تزحف بمحاذاة القش، تقرب منه. وكانت المسافة التي تفصل بينهما، لا تفدًا تتقلص. وحين رأى أن الأمي تقرب منه بشكل خطير، لأن تعبًا أصابه، نزح فبقته، وألقى بها أرضًا، ثم توقف كي يستريح. استطاع أن يستريح قليلا، لأن الأمي ركضه جانبًا، بشكل مؤقت، كي تتصدى للقبعة تضربها وتضربها مرات ومرات. من بعض الوقت، قبل أن تكتشف الأمي أن القبعة لم تكن هدفها الحقيقي، وبدأت مطاردة الأب مجدداً. قال له أبوه إنه اضطر، في هذا اليوم، للتوقف ثلاث مرات، الأولى حينما ألقى بقبعته، والثانية حينما ألقى بقطعة القماش التي يحزم بها قامته دائما، والثالثة حينما ألقى بقسميه الأسود الذي يستخدمه في القول. وبعد أن هجس الأمي الأثني، بمنف، على هذه الأشياء، كانت تعاود مطاردته من جديد. كان أبوه منهوك القوى ومقطوع الأنفاس، حينما وصل، أخيرا، إلى النار المتأججة التي كان ينتشر لهبها في ساحة القرية. ألقى في النار بيضته الأمي، التي كانت من بياض عيني العيون، والتي كانت أصغر، شيئا ما، من بيضة الدجاجة، ورأى، بعينين تحكآن بسبب العرق، الأمي الأثني، وهي تتبع بيضتها في النار المتأججة، دون تردد، وهي تلتوي، وتزداد التواء، قبل أن تحترق.

أضعفت هذه الحكايات الطفل، من الناحية الجسدية، وجعلته يرتجف. كانت ساقاه قليلتين جدا. كانت ذراعه اليسرى قليلة جدا. راحة يده وأصابعه الخمسة أيضا. وبذا جسمه متوقفا ومكبوس تحت ثقل الأمي المُرقي. ما الذي سيحدث لو أنه سحب يده من عنق الأمي، وترك الأشياء تسير وفق مشيئتها؟ في هذه اللحظة، كل ما كان يحس به، كان مرارة ونفورا وكرهية. ما كان له، قط، أن يخاف من هذه الأمي، لو أنه كان بإمكانه استخدام ذراعه اليمنى أيضا. كان مستعدا لصراعها، وكان يحس بنفس القدرة على توشيم عظامها، بكل برودة دم. ربما لن يكون انتصارا سهلا، ولكنه كان يعتقد، أن جسده لو كان طهيها، لانتهى بهزيمتها. حاول تحريك ذراعه اليمنى، كان يتمنى، دائما، حدوث شيء في هذه الكربة (هذا الضيق). لا شيء حدث من هذا. كانت ذراعه، المتلصقة بجسده بسبب ضغط الأمي، دائما، جامدة ومحرمة من كل قوة.

كان قريبا من القرية، في هذه اللحظات. وأصل التقدم، وهو

يقترح ويُمَايَلُ على طول طريق العريات، وهي طريق يعرفها بشكل جيد. أترى كم هي الساعة الآن؟ الساعة مساء، اللامعة والنفساء، وبدون شلة، لم تصل بعد إلى التاسعة. في مثل هذه الساعة، من كل يوم، يكون قد أدخل بقراته في الظهيرة، ويكون قد سقاها وأطعمها، وهو أيضا، يكون قد تناول عشاءه، وسل جسده، واسترخى على سريره وهو يستمع إلى الراديو، وينتظر الساعة الكاسية والنصف ليلا ليستمع إلى التمثيلية الإنسانية لفرقة «كوبفا» Koofta التي تقوم بتمثيل «جولانديكون» Djoulankoun لديانوم ثيان، التي كانت قد بلغت مستوى حلقة مفيرة، وتزداد إثارة... ولكن الأمن، هذه الليلة، مختلف.

كان منزله يوجد في طرف القرية. وصل إلى الساحة التي بُنيَ فيه وتوقف تحت شجرة جوز الهند كان منزله قديما من الطراز التقليدي التايلاندي ذي طيعة واحدة. كان المنزل غارقا في الظلام الدامس وفي الصمت، وكان يعطي الإنطباع بأنه مهجور. لماذا قرر العودة إلى منزله؟ لأنه لم يكن يعرف أين يمكنه الذهاب. ولماذا عاد إلى القرية؟ لأنه لم يكن يعرف إلى أين يتجه. والحق يقال، قد كانت له عدة أسباب. لقد عاد إلى بيته، لأنه كان قلقا على مصير بقراته. عاد إلى القرية لأنه كان يتمنى أن يقوم أحد القرويين بمساعدته، بالرغم من أنه لم تكن له أدنى فكرة عن كيفية هذه المساعدة. اتجه صوب الظهيرة، دون أن يجهد نفسه في الاقتراب كثيرا، ولا في الظهور بشكل لافت، مكتفيا بالنظر من كومة حشيش، قام بإحصاء بقراته. كانت كلها في الظهيرة. فقد قام أحد أصدقائه بقيادة بقراته إلى الظهيرة، وسقاها وأطعمها. وكانت في أمكنتها المعتادة في الظهيرة. وكانت كلها قد رُبعت، كما ينبغي. وكان باب الظهيرة مغلقا بشكل جيد. وقد سببت له هذه الوضعية كثيرا من الارتياح. فقرر التوجه إلى القرية.

كانت كل القرية غارقة في الظلام وفي الصمت. كانت بعض الكلاب تنبح حين مروره، ثم لا تلبث أن تفرق في الصمت. وكانت الرياح تهب، دائما، بشكل قوي. وفي المساء، كانت آلاف، وملايين النجوم تلمع. وواصل الدم سيلانه من موضع جرحه فوق قوس الحاجب، مغرقا حاجبه وعينه ووجنته وجيده، ولكن رائحة الدم في فمه وفي منخرنه كانت، فعلا، قد اختفت. رأى أعضاء المصابيح، وسمع جلبة أصوات قادمة من قاعة القرية الموعومة. على الفور اتجه ناحيتها، ومن غير شك، أن يكون أصدقاؤه قد أخبروا أمالي القرية بما حدث. وكان الأمر كما تخيلُه حقاً. فقد كان كل الأمالي، تقريبا، مجتبعين، وهم يتشاورون. كان البعض يرى أنه يتوجب العثور على أبويه في الدبر، وإخبارهما بهذا الحدث المعزن. بينما كان البعض الآخر يرى أنه يتوجب الذهاب للبحث عنه في الحقول، وإيجاد الوسيلة الملائمة لمساعدته. قبل فوات الأوان. وعلى الساحة الواسعة، وتحت أشجار المانغا ذات الجذوع الضخمة، المحيطة بالسرايق

الكبير والعتيق ذي الأسلوب التابلائي، كانت تتواجد نساءً كما الرجال، كان يتواجد مسيئون كما يتواجد الأطفال، وأيقين، جلوساً، مفرّفين في مجموعات مختلفة الأشكال، حول من يتطوّر، وحول من سيكون المايبر الأول، وعلى الخصوص، دون نسيان، أن الأمر يتعلق بأفنى سامّة.

حينها هبّ «سونغوات» واقفاً، فقد اعتاد، من الآن فصاعداً، أن يتحكّم في نفسه، وأن يكون جريئاً، ومتطرساً، وأن يتحدّث بصوت خالٍ من أي انفعال، فمنذ أن أصبح وسيطاً روحياً، تولّد لديه الاقتناع، بأن كل شيء يفعله، سيكون أكثر صحة مما يفعله الآخرون، وبأن أي شيء يقوله، سيكون، دائماً، أكثر صحةً مما يقوله الآخرون. كان يعرف، عن علم، بأنه أصبح الزعيم الروحي للقرية. وكان كل ساكني القرية يعرفون مدى سلطته وقدرته، وكان، هو أيضاً، يعرف عن قدراته أكثر من أي كان. حينما كان يتحدث، كان الكلّ يهتف إليه. وفي هذه اللحظات، كان يتكلّم بهلم وبوضوح، وكان يبرز مخارج الأصوات، عند كل كلمة: «هذه الأفعى، هي أفعى الأم المقدسة في القرية. إن أصحاب الخبرة وأصحاب الجين السليم، يمكنهم، لأول وهلة، أن يكتشفوا هذا الشيء. وإن كل من يمد يده إلى هذه الأفعى، سيحصل العواقب. لقد فعل هذا الطفل، وبشكل دائم، كل شيء من أجل إثباته الأم المقدسة، إلى درجة أنها لن تصفع عنه. إن العقوبة، بإحسان، يمكن أن تقول إنها ليست كافية. فانتكروا إرادة الأم المقدسة تتحقّق. هذا هو رأيي. واحتراماً للأم المقدسة، لم يكن لأحد منكم رأي مخالف».

اقرب «سونغوات» من الطفل بشكل أكبر، أكبر من كل الذين تجرأوا على الاقتراب منه. نظراً إلى أعماق عينيّه حتى إلى سريره. فأعاد له الطفل النظرة دون أدنى خوف. ورأى في عيني الوسيط الروحي، إهتامة الانتصار. لقد كان الطفل هو الشخص الوحيد الذي يعرف أن انتصار «سونغوات» هو انتصار معلم دجال ومنافق. وأدرك، من الآن فصاعداً، أن الدّعاء والصلاة التي قام بها لدى أم الميهاء في آخر حفلة الأنوار «لوي كراطونغ»، من أن يتوقف عن كره «سونغوات» وأن يتوقف هذا الأخير عن كرهه، كانت دون أمل. وفجأة، أحس أن كل ذرّات جسمه، فقدت أدنى قوة.

أدار الرأس، وتمتدّى خطوة على جانبيه. وكان الناس يحيطون به، ولكن على مسافة خيِّرة. كانت أنوار المصابيح تضيء جسده المغطى والعقوس، وكذلك أهداب الأفعى السوداء غير اللامعة. كان يهس بنفسه ويعدّ، إلى حد فقدان السيطرة. وكان يعرف، أنه من الآن فصاعداً، لن يتلقّى المساعدة من أحد. وفي نفس اللحظة، وبعد أن أصدر، بكل قوّة رتته، صرخة حادة وطويلة، فتح يده اليسرى وأرعى عنق الأفعى، تنفّس الصمّاء وأجنى رأسه علامة على هزيمته.

سكّنت رأس الأفعى، وكلّ جسدها سقط وخارّ. لقد كانت ميتة. لم يعرف أي أحد، من الحضور، متى حدث الموت. وحين تعاون

الكبير والعتيق ذي الأسلوب التابلائي، كانت تتواجد نساءً كما الرجال، كان يتواجد مسيئون كما يتواجد الأطفال، وأيقين، جلوساً، مفرّفين في مجموعات مختلفة الأشكال، حول من يتطوّر، وحول من سيكون المايبر الأول، وعلى الخصوص، دون نسيان، أن الأمر يتعلق بأفنى سامّة.

حينها هبّ «سونغوات» واقفاً، فقد اعتاد، من الآن فصاعداً، أن يتحكّم في نفسه، وأن يكون جريئاً، ومتطرساً، وأن يتحدّث بصوت خالٍ من أي انفعال، فمنذ أن أصبح وسيطاً روحياً، تولّد لديه الاقتناع، بأن كل شيء يفعله، سيكون أكثر صحة مما يفعله الآخرون، وبأن أي شيء يقوله، سيكون، دائماً، أكثر صحةً مما يقوله الآخرون. كان يعرف، عن علم، بأنه أصبح الزعيم الروحي للقرية. وكان كل ساكني القرية يعرفون مدى سلطته وقدرته، وكان، هو أيضاً، يعرف عن قدراته أكثر من أي كان. حينما كان يتحدث، كان الكلّ يهتف إليه. وفي هذه اللحظات، كان يتكلّم بهلم وبوضوح، وكان يبرز مخارج الأصوات، عند كل كلمة: «هذه الأفعى، هي أفعى الأم المقدسة في القرية. إن أصحاب الخبرة وأصحاب الجين السليم، يمكنهم، لأول وهلة، أن يكتشفوا هذا الشيء. وإن كل من يمد يده إلى هذه الأفعى، سيحصل العواقب. لقد فعل هذا الطفل، وبشكل دائم، كل شيء من أجل إثباته الأم المقدسة، إلى درجة أنها لن تصفع عنه. إن العقوبة، بإحسان، يمكن أن تقول إنها ليست كافية. فانتكروا إرادة الأم المقدسة تتحقّق. هذا هو رأيي. واحتراماً للأم المقدسة، لم يكن لأحد منكم رأي مخالف».

اقرب «سونغوات» من الطفل بشكل أكبر، أكبر من كل الذين تجرأوا على الاقتراب منه. نظراً إلى أعماق عينيّه حتى إلى سريره. فأعاد له الطفل النظرة دون أدنى خوف. ورأى في عيني الوسيط الروحي، إهتامة الانتصار. لقد كان الطفل هو الشخص الوحيد الذي يعرف أن انتصار «سونغوات» هو انتصار معلم دجال ومنافق. وأدرك، من الآن فصاعداً، أن الدّعاء والصلاة التي قام بها لدى أم الميهاء في آخر حفلة الأنوار «لوي كراطونغ»، من أن يتوقف عن كره «سونغوات» وأن يتوقف هذا الأخير عن كرهه، كانت دون أمل. وفجأة، أحس أن كل ذرّات جسمه، فقدت أدنى قوة.

أدار الرأس، وتمتدّى خطوة على جانبيه. وكان الناس يحيطون به، ولكن على مسافة خيِّرة. كانت أنوار المصابيح تضيء جسده المغطى والعقوس، وكذلك أهداب الأفعى السوداء غير اللامعة. كان يهس بنفسه ويعدّ، إلى حد فقدان السيطرة. وكان يعرف، أنه من الآن فصاعداً، لن يتلقّى المساعدة من أحد. وفي نفس اللحظة، وبعد أن أصدر، بكل قوّة رتته، صرخة حادة وطويلة، فتح يده اليسرى وأرعى عنق الأفعى، تنفّس الصمّاء وأجنى رأسه علامة على هزيمته.

سكّنت رأس الأفعى، وكلّ جسدها سقط وخارّ. لقد كانت ميتة. لم يعرف أي أحد، من الحضور، متى حدث الموت. وحين تعاون

وفي الجنوب الشرقي، كانت الريح تواصل هبوبها القوي، بشكل أعنف. وحول ساقه اليسرى، وعلى مستوى بطة الساق، وأصل ذيل الأفعى الضرب ببطء. مرّت بومة، وهي تصدر صرخة حادة طويلة، قبل أن تختفي في الليل. لم يَلُف الطفل شيئاً. لم يستطع أن يقول إنه قديم، هنا، ليحصل على مساعدة. ولم يستطع أن يقول إنه يود أن يشكر من قام بإرساله بقراته إلى المطيرة مكانه. وفي المقابل، لم يتوقّه أحد بشيء. خلال فترة طويلة.

وأخيراً، اقترب منه رجل بالغ، ويدهه يندفقه، بخطى خيِّرة، والإصبع على الزناد. أضرّ هذا الرجل الطفل والأفعى من كثير، وغير أمام، وعن يسار، ومن الظهر ومن اليمين، متفحصاً، بنوع من الخوف. قام بعض الأشخاص بنفس ما قام به الرجل، ولكنهم، حين استنجدوا، جيداً أن قامّة الأفعى الكبيرة، تقترض هنيئاً، بدأوا يستشيرون بعضهم البعض، من جديد. (وبطبيعة الحال، ببعض الكلمات الحاملة، أيضاً، لمشاعر الشفقة والرخصة). أن نستطيع، نحن جميعاً، أن نلتقط الأفعى من دلها لإرغامها على إرخاء قبضتها؟ أن نستطيع قتلها بضربة واحدة، إذا ما التفتطناها من رأسها وقطع عنقها بضربة من سيكون مشحون جيداً؟ ولكننا إذا ما حاولنا فكّ ارتباطها، فإن الأفعى لن تزاد سوى انقباضها، والطفل يمكن أن يموت مختنقاً، ليس لأنه لا يمكن أن نقتله، مرة واحدة، من خلال إسماها من عنقها، وتحطم رأسها بطلقة من يندفقه؟ ولكننا إذا فعلنا هذا

الحاضرون على إزالة خولم الأفعى، وعلى تخليص الطفل، حدث كل هذا دون مشاكل. كان كل الناس، ما زالوا مرمعين ومصفوقين من طول الأفعى، وبدأت التعلقات على قدم وساق. ولكن الطفل، ذا الذراع المعاق، لم يكثر لأحد، ولا لأي شيء آخر. كانت عيناه زجاجيتين. كان أحياناً يبتسم، وكان أحياناً أخرى، يستغرق في الفسك. وأحياناً، كان يبكي. وفي بعض الأحيان، كان يتمقم، لوحده، بكلمات غير مفهومة. لقد فقد عقله، بشكل كلي، في اللحظة التي قرّر فيها قبول هزيمته.

#### الهامش

١- Lri Loi كراطونغ (حظة الأثر). حفل الماء، في التالاند، خلاله يتم وضع أفراح عاتمة (كراطونغ)، في تيار الماء، وهي مصنوعة من ورق لشجار الموز أو من ورق الملون، تتشعب داخلها شعة وبخورا وأزهارا، للتعبير عن سماع التقدير والتبجيل للماء نفسه.

٢- الأسطبة: نصب بوندي على شكل هرم

#### نبذة عن الروائي

#### التالاندي وسنج سانفسوك

صاحب نص «سم الذي لم ينشر لحد الساعة في اللغة التالاندية، ولا في آسيا.

ولد «سنج سانفسوك» سنة ١٩٥٧ في جنوب شرق بانكوك، وتبين صورة وجهه عن مزاج شخص عصي على القروض. هذه الصورة التي تملكها عنه، هي الصورة الوحيدة، وحتى مترجمه الفرنسي والإنجليزي «الفرنسي مارسيل بارانغ» اكتفى بها. هذه الصورة التي يبدو أنها مقلّبة من إحدى شخصيات فيلم كوروزاوا الساموراي السبعة، هو ابن زعيم قرية تالاندية، وفي سن السادسة عشر من عمره، ونظراً لميله الممتدة، وضع في معسكر للجيش إبان انهيار الديكتاتورية، والتحق بالجامعة في سن التاسعة عشر، ليتخرج منها بديبلوم في الأدب الإنجليزي. وتبين حالته (في الصورة) عن بعض دوخة وجودية، وهو يدعو إلى مبادئه (الشيطان ونيتشه وميتشون ورامبو ولورانس العرب وإيفان الرعي، وماركيز دو ساد، ويعد أن «تلمس الظلمات التي ستدق قلبه». ولحد الساعة، لم ينشر «سانفسوك» في بلده، سوى رواية واحدة، على تنقحه الخاصة، ونشر ترجمات «لهمينغواي» في دار نشر أسسها لنفسه، وتحمل اسم «أوتوناي».

«سم» نص قصير نشرته دار «سوي» الباريسية، ويتتالي فهو غير منشور في آسيا، بعد. يُشيد سانفسوك، بالقوة الروحية لطفل في العاشرة من عمره، مثلول الذراع اليمنى بعد أن هوى من فوق شجرة خمول، والذي انبثقت شجرة الصارخة والعاية، قبل الأوان، يحلم بأن يصحب عارضاً للملح (الكراكين)، والذي استطاع، في قوة تشبه قوة «هرقل» (جبار) قادم من بلد «الخيزان» البامبو، أن يهزم أفعى (كوبري) في صراع جسدي هائج. أحاطت الأفعى بعد (جسد) الطفل المعاق، الذي ضغط على عنق هذه الزاحفة ذات الأنياب الحادة. وحين تأكد أن لا أحد قادر على تقديم أدنى

مساعدة له، وأن قواه بدأت تخور وتضعف، وبدأ ينتظر، في قنبرة، أن يصبح فريسة لبعضها الشنيع، أصدر الطفل الصغير صرخة حادة، وأرعى قبضته عن عنقها الأفعى «كانت ميتة». ولم يكن يعرف أي واحد من الحضور متى حدث الموت. أحاط الحاضرون بالطفل المعاق: «كانت عيناه زجاجيتين. كان أحياناً يبتسم، وأحياناً أخرى كان يستغرق في الضك. وأحياناً، كان يبكي. وفي بعض الأحيان، كان يتمقم، لوحده، بكلمات غير مفهومة. لقد فقد عقله، بشكل كلي، في اللحظة التي قرّر فيها قبول هزيمته».

من المفري القيام بمقارنة هذا المحكي الصغير (سم) مع نص طويل مونولوغ محموم وقائل وبديهي ومؤثر للشجن، الذي يشكله كتاب «الظل الأبيض» (أو الطيف الأبيض) وهو القسم الثاني من ثلاثة أوتوبوغرافية، والتي ما زال الكاتب، لحد الساعة، يحكم الطوق على جزئها الآخر، كي «لا يُثير صدمة لدى القراء» كما يقول هو شخصياً. في كتاب «الظل الأبيض» ويعتونه الفرعي «بورتريه الفنان، كتاب تافه»، يتحدث السارد عن نتيجه تجاه من اجتته من قريه (مسقط رأسه)، «القريه الملعونة»، هذا الشخص، الوصي عليه، عسكري عام من الحرب بسافر إصطناعية. يكتب «سانفسوك» فجأة، أجس كما لو أني أفعى مسحوقه العمود القفري. أفعى سامة. إن «الظل الأبيض» عبارة عن اعتراف «حيوان متوحش»، أنات مهلوسة لبشار يبحث عن الاقتداء. تتحدث عن الرواية عن نشيد جنائزي، أثناء ليله أرق مسكونة بالكلاب التي تنبح، وتريد غضه.

يؤثر «همينغواي»، مثلما «جويس» على هذا الكاتب الصعب والغاسي، الذي يبكي في الليل، وعلى اغتلاساته وانشغالاته أمام أزهار الشفق، وسفرياتة وتهكماته. إن العاصمة، «بانكوك»، هي متاعه السقوط والانحطاط، كما كانت «ديبلن» لمؤلف «بوليسيس»، دون أن يرقى إليها بطبيعة الحال. إن رواية «الظل الأبيض» تعرف أصالتها من صرختها. «أنت تلك أفكار وقلب حيوان». إن هذا الدعاء، يربط هذا المحكي، المجهول بالذنب، لباسك فاشل، لرجل ضائع وسط نزواته. «سانفسوك» معجب «ببوذا» و«بيغاندي»، ولكنه عاجز عن العفاف، في وقار أيدي، مهوس بالملعونة الأصلية (الأولى)، رهينة لهجما جموحه. يصرخ أفعى، يستعطف ويسترحم الصفح والغفران من الفيروس الذي يربح تحت كاهله: «أنقذوني من شياطيني! فأنا لا أتوقف عن مصاحبة كل النساء». وليس من الزمارة، أن الرغبة في القداسة (هذا «الظل الأبيض» الشهير) يمكن وصفها وتقديمها في العاصمة «بانكوك» «العاصمة العالمية للجيبودي (الشبق والشهوة)». إن الجنس، هنا، هو عرض من أعراض القنبرة، ولكن «منها تخلصنا من الأفعى»، فإنها تعود، بالنها، ليلتلف حول أعناقكم» يكتب «سانفسوك»...

## زعطوط

زكريا محمد

### كلمة واحدة

اجلس وحدي، اسحب حبل الصمت. اخرجني من فمي، واسحبني كما يسحب ساحر التعديل من فمه من دون توقف. اسحب حبل الصمت: من فمي، من حلقني، من امعاني، واكرمه امامي. اكرمه في لفات ضففة، لفات ثقيلة وأتأمله. أمشي الى البيت صامتاً واعدو صامتاً. اجلس وراء طاولتي في المكتب لاجلحر المواد صامتاً. اترك اصحابها يتكلمون فيما انزّم الصفت.

اجلس وحدي: لا احد يملكني، لا املك احداً.

اجلس انا والصمت. اسمع واياء الاصوات التي هي جزء منه وفرسخ له: صوت امعاني، الطنين القادم من لا مكان، صوت الريح الخفيفة، صوت اجنحة الحشرات الصغيرة، صوت الحديد والالمنيوم وهما يتمددان في الحر، صوت الالكترونيات وهي تدور على انوثيتها، صوت العدم.

تكلف الصمت رويداً رويداً. امتد. احتل عالمي بقعة بقعة. دور نفسه مثل كرة من مطاط، وقعد في حلقني.

وانا انتقته. تعلمته. تزوجته. بنيت عليه. دخلت فيه ودخل في. اقول لنفسني: لقد نسي الانسان الصمت واغرم بالكلام. وانا اعيد اكتشاف الصمت. اسمع عنه القبار. اكتشفه واتزوجه.

لم يبد الامر، امر الصمت، بذلك النقاش في المقهى، لكنه انتهى به. فهناك اكتمل الصمت الاخرس وحط مثل ذبابة على الطاولة. كان نقاشاً عادياً مع زميل عادي. لكنه انتهى الى تلك الجملة المربعة. الجملة التي هزنتني من الاعماق، واكملت الصمت ودورته تماماً، كما يكتمل قمر في الليلة الرابعة عشرة: «المشكلة عامة والحل فردي»...

لا اذكر الآن تسلسل الاحداث الذي ادى بنا الى هذه الجملة المربعة. لكنه بالتأكيد كان نقاشاً حول الوضع العام: الفوضى، انعدام المقياس، غياب اللقانون، انهيار القيم، وحضور الجنون. كنت غاضباً متأملاً وكان هو متفائلاً يحاول ردي الى الصواب. ثم نطق بلك الجملة: «يا زلمة، ما تكبر الامور المشككة عامة والحل فردي».

ضربتي الجملة على أم رأسي وادمعتني. جعلتني ادور، مثل ذبابة

رغم ما آلت اليه الأوضاع الفلسطينية في الداخل المحتل بكل مدنه من كارثية طالبت كل تفاصيل حياة الناس اليومية وجذباتها دماراً وسحقاً وإن لم تطل كرامتهم وروحهم الحقيقية لأن الكرامة محفوظة ومحصنة طالما هناك مقاومة وتعد. ومن تجليات هذا الروح الخلاق لدى الفلسطينيين وطلبعته الشقاوية، هو ذلك الاستمرار المتدفق وبوتائر أكثر كثافة وابداعاً للانتاج الثقافي، ففي فلسطين الراهنة تصدر مطبوعات من أهم المجالات الثقافية العربية، هجاذب (الكرمل) هناك (الشعراء)، (الحكمة)، (الزاوية)، (الواج) وغيرها وهناك في أراضي عرب 48 مجلة (مشارف).

إنها إرادة الابداع أمام آلة الموت القادمة من كل الجهات. يقظة الروح وفسحة الضوء الخالصة في تلك الأرض المحاصرة حتى انضجار العربية. في هذا السياق يأتي نتاج الكتاب والشعراء الفلسطينيين من مختلف الاجيال وأنماط التعبير.. الشاعر زكريا محمد عبر مناهبه الاعتيادية منذ بيروت وحتى رام الله بتيارته الشعرية المميّزة على المستوى العربي، هو كاتب رواية أيضاً صدرت له منذ سنة (العين الممتعة) تلك الرواية ذات المناخ الكاينوسي الغنبي المظلم الذي صاغه زكريا بمقدرة وابتكار نادرين وفي روايته الجديدة التي نأسف على عدم نشرها إلا هذا الجزء منها، يواصل مسيرته الابداعية مع أقرانه وسط مواجهة القاسية لرضه وسط قلاطم أمواج الغطر والموت على الصعيد العام.

زكريا

\* كاتب من فلسطين - زعمطوط: زمرة تذهب في فلسطين

نقرت بالأصبع على رأسها. لابد أن هذه الجملة تقال كل يوم. لابد أنها قيلت أمامي مرات عديدة في حياتي. لكننا في تلك اللحظة كانت شيئاً جديداً، شيئاً خارقاً. وقعت في اندي وزلزلتني. وأنا حتى الآن ما زلت أرحف منها.

«الفضيلة عامة والصلاح فريد». وقد كنت اظن حتى تلك اللحظة أن المشكلة عامة والحل عام. فجاءت الجملة وضربتني على دماغي، فصعرت. كأنني كنت نائماً، أو متوأم.

إذا كانت هذه الجملة صائبة، إذا كانت تشخص الحقيقة—وهي تبدو لي كذلك الآن—فقد كنت ضريراً، وكانت حياتي كلها تهيمها في العتمة. وكم هو مؤلم أن يكون الأمر كذلك، أنه مثل أن تعيش عمرك كله من دون أن تنظر إلى المرأة، ثم يأتي احدهم—فجأة—ويقول لك: يا، لقد شفت. فتذهب إلى المرأة لتجد أن الشجاعه صلات وجهك، وأن الشيب احرق رأسك. هكذا: كلمة واحدة، كلمة سحرية قاسية، وينقلب كل شيء. كأن الأمر كله كان مخبأ في هذه الكلمة. كان العجز والشفوخة فيها لا فيه. وحين قذفك بها تحطم جسدك وانهار.

«الفضيلة عامة والحل فريد». وشعرت أن حياتي كلها كانت خطأ، وأني امضيتها اسبح في بحر البلاهة لا بحر الواجب والفضيلة. إذن، فقد ظلت على الرصيف بسبب بلامتي لا نكاثي، بسبب جهلي لا فضيلتي.

وغدت إلى البيت مضطجعا. عدت اترنح مثل خشية فوق مياه المحيط. وفكرت بكل ما لدي من غضب، بكل ما لدي من شعور بالخديعة. وقلت: لم لم انتبه إلى هذا الأمر من قبل؟ لم تكن لي اذنان لتسمعاً؟ ولم سمعت—ان كنت سمعت—وريمت؟ وعدت اسأل نفسي: هل يسمع الانسان حقاً؟ هل له اذن لتسمع؟ وهل كان بإمكانني ان اسمع هذه الجملة، حتى لو كورنت على مسامعي كل يوم، قبل خمس سنين؟ واجبت: ربما كان من المستحيل أن اسمع. وحتى لو سمعت فمن المؤكد أنني كنت فهمت شيئاً آخر منها، شيئاً مختلفاً، وأقل ضراوة من الذي فهمته في تلك الجلسة. في ذلك المقهى، فالزمن هو الذي يفهم لا نحن.

وأنا لست غرا. فقد اعتدت للزلازل والهزات. ففي كل ست أو سبع سنوات كانت تأتيني لحظة احس فيها أن الأرض تميد تحتي، وأن أفكاري التي اهتدي بها تفككت، وأن نظاماً قيمياً يتفكك مثل تمص قديم بال. يبدو الأمر، أولاً، بفقدان حماس، ثم يصير مثل ألم أضراس قوي، لكن محتمل. فهو يريك، لكنه لا يفقد السيطرة. ثم يتضاعف الألم. يشتد ويتركز في نقطة واحدة، فلا تستطيع أن ترى أو تسمع أو تشم. بل أنك تتوقف عن التفكير، أو تتوقف انكارك عن التوالت في دماغك. فالألم يلقي كل شيء إلا وجوده

نات. ثم تأتي أخيراً اللحظة الحاسمة: تربط خطياً بضرسك الذي يؤلمك، وتشده، تشده حتى ينقطع ويعتلي فمك بالدم... لكن الألم يهدأ، والذهن يصفو. وتنتظر حولك فتجد أن العالم قد تغير، وإنك قد تغيرت، وإن أفكاراً صغيرة وجديدة اخذت تنمو مثل رويقات نبتة في قوار. ترشها بالماء فتفكر، وتصلأ بخضرتها المكان.

هكذا كانت الامور تسير معي، وتتكرر الفصحة كل ست أو سبع سنوات. كأن افية افكاراً، بة منظومة، لا تصمد للزمن أكثر من هذا الوقت. كأن الزمن يحكم عليها بأنها شاخت ويزيلها، ويرمي بها إلى الزبالة. لكن ما مضى من هزات لم يكن مثل هذه الهزة التي اصابتني. لم يكن في قوتها وعنفها. كنت اخرج من تلك الهزات قوياً مقفلاً، مسروراً من قدرتي على التكيف والنجاة والنسيان. يقولون: النسيان آفة الانسان. لكنني اعتقد أن النسيان نعمة الله الكبرى. فهو دليل على الحياة. دليل على قدرتها على تخطي الظروف والمصائب، وعلى التجدد. فما ان تنتهي مرحلة من حياتي حتى اطوي صفحاتها، بما فيها من وجوه وافكار وكلمات، بما فيها من مرارة وحلاوة. وارمي بها وراء ظهري وانساها. وكنت ارثي لأولئك الذين لا يقرون على فعل ذلك. فهم يتوقفون في مرحلة معينة من حياتهم. يجثون فيها ويثبون عليها، ويعيشونها إلى الابد. فهناك ازهرت حياتهم وتفتحت ووصلت إلى قمته. لذا فهم يتشبثون بها ويفهمونها فيها.

انا لم تكن لدي قمة واحدة. كنت اصعد من قمة إلى قمة. وكلما استويت على واحدة رميتها بقدمي ورأني وصعدت الأخرى. كنت قادراً على سلخ المراحل واحدة بعد الأخرى ورميها كما ترمي حبة جلدها القديم. انها تنزعه بتعب، لكنها تنزعه وترمي بهدوء. يظهر بديله على جسدها. ومثل الحيات كنت اتعب للحظات، لايام، لشهور، ثم اذف بالماء، ادفنه في التراب، كما يدفن قط وسفه، وامضي إلى الجديد. كانت لحظات مرة لكنني كنت اجتازها. امزق الصفحة القديمة وارميها، رغم انها صفحة من حياتي. فانا اعلم انني ميت ان لم امزقها. فالموت هو ألا تتمكن من تمزيق كتاب حياتك القديم، لتبدأ بواحد جديد. الموت هو أن تسكن في مرحلة واحدة وتكن الموت هو ألا تعيد النظر في افكارك. هو ألا تعيد تعريف ذاتك.

وأنا كنت اعيد تعريف ذاتي عند كل أزمة.

واقول في نفسي: وما هو الانسان في الحقيقة؟ ولجيب: الانسان تعريف دائم لذاته، تعريف لا يهدأ. فالانسان الحي ملزم أن يعرف ذاته وأن يعيد تعريفها، مرة بعد أخرى. وكنت انزلزل فاعيد تعريف ذاتي، فانوازن واستقر. فان تعرف ذاتك يعني أن تعرف الحياة والمجتمع والكون بضرورة واحدة. انت تبدأ بتعريف نفسك

ونقول: انا رجل محترم، انا تاجر، انا مناضل، وتكون قد عرفت نفسك والحياة والمجتمع معا. وكلما اهتمت تعريف، او لم يعد صالحا، واهتزت معه الاشياء، صرت مضطرا لتعريف جديد. وحين تضعه فانت تصبغ العالم بلونه.

وقد نزلتني تلك الجملة، وراغمتني على ان اعيد تعريف ذاتي من جديد، او انها اكملت الحركة السرية العميقة التي كانت تدور في داخلي من اجل ان اعيد تعريف ذاتي. من انا؟ وماذا كانت حياتي؟ والى اين اسير؟ ثم: ما هو الوطن؟ اهو كذبة لارسال الناس الى الموت؟ ام هو وهم من الاوهام؟ اكنث اجري وراء وطن ام كنت اقاد الى منجم لبعض الناس اعمل فيه بالسفرة؟

وكانت الاسئلة تزيد من شعوري بالانزلة. كانت تقودني الى تعريف مختلف هذه المرة، تعريف يطال الجذور ناتها. وكانت جذوري في الماضي لا تمس. كنت اعيد تعريف الجذع والفصن والثمرة، لكنني لم اكن امس الجذور. فهي هناك تدفغ عمقا في التراب، ولا تحس بما يجري من اضطراب. كانت صلبة واكيدة ولا شكوك حولها. اما الآن فقد تزلزل كل شيء: الأرض تحت قدمي، جذعي، جذوري، قيمي، ذاتي، وكل شيء، كل شيء.

لقد ضرب الشك الجذر قبل الجذع والثمرة.

من انا؟ حجرا؟ ريشة؟ جمل؟ قطرة ماء؟ ام نقطة عدم؟ والى اين اسير؟ الى الاسام، ام الى السوراء؟ الى السعدم ام الى المستقبل؟ الى العقل ام الى الجنون؟

من انا؟

فاشل في ثياب الفضيلة؟ ام فاضل في ثياب الفضل؟ نبي؟ بلا كرامة، ام كوكب قلت من مداره ودار بلا هدف في الفراغ؟ وتوصلت الى الصمت. اكتشفته. تعلمته.

عرفت نفسي بالصمت. هكذا صار الامر.

اجلس الى مكتبي، وانرك الآخرين يتكلمون، وانا اسمع كلامهم او اهرره صامتا. وحين انتهي من ذلك اللعب مع الذباب، افتح الشباك وانتظره. تأتي الذبابة وتمط على المكتبة، فاقترب منها بغضبة يدي واضعا الابهام على الوسطى. وامشي بها حذرا على المكتبة. رويدا رويدا لي ان تصل الى مسافة خطرة فتنتبه للذبابة وتدير لي وجهها مباشرة، فاقول: لقد ضاعت، لقد ضاعت. ثم اشد ابهامي على الاصبع الوسطى، واوتر الدائرة التي صنعتها بهما حتى النهاية. اما الذبابة التي تحس بحركة يدي الغادرة فتأخذ حذرهما هي الاخرى: توتر أرجلها وجسدها وتنتظر. فأقول في نفسي: سأضربها على دماغها، سأضربها على دماغها. ثم اقلت اصبعي الوسطى المتوترة واطلقها كالرصاصة، فطير الذبابية في

اللحظة ذاتها باثاء اصبعي، لتلتقي السرعتان معا، وتصطبغ الاصبع برأس الذبابية، فتطيح بها بعيدا الى الوراء مسافة مترين او اكثر. تدور الذبابية على نفسها دورات سريعة، يدور دماغها المرتج، ثم تهدأ وتموت.

ليس للذبابية من امل، ان كانت يدي في المكان الملائم، ان تضرب اصبعي دماغها بسرعة مائة ميل في الساعة، فتتزلزل وتفرق في الصمت. ليس لها امل اذا تمكنت من وضع يدي على مسافة محسوبة. ليس لها امل ما دام «حضرها» الغبي يضعها في مواجهة يدي، مادام هذا الغباء يدفعها لان ترقب يدي مواجهة. كان يمكنها ان تنجو لو ادارت لي ظهرها، لو وقفت منحرفة. ذلك ان اصبعي القاتلة كالرصاصة لن تتمكن من اللحاق بها حين تطير. وحتى لو لحقتها، وهذا امر صعب، فلن تتعكس السرعتان، سرعة طيرانها وسرعة اصبعي، بل ستعمل واحدة مع الاخرى، فتندرج.

هكذا كنت اصطاد الذباب في غرفتي وفي مكتبي. هكذا كنت اغرق في الصمت، واغرق معي الذباب في البئر ذاتها.

نوع واحد من الذباب كان يتفوق علي، نوع صغير جدا، فما ان يحس بحركة يدي حتى يدبر لي ظهره. فاقول: لا فائدة، سوف اخسر المعركة. كيف عرف هذا النوع من الذباب سر اللعبة؟ كيف اهتدى الى الاجابة الصحيحة؟ لست ادري، لكنه بسبب هذه المعرفة كان ينجح.

ولوسألني يوما: ما هو هدف حياتك لقلت لك: الانتصار على هذه الذبابية.

اصطاد الذباب في مكتبي ليس كما كنت اصطاده في الماضي، ايام كنا اولاد فلاحين حفاة نتمر اصابع اقدامهم بالمجاعة فويسل لهم منها وينشك جرح ويلتهب. وحين ننام بهذا الجرح تحت شجرة زيتون، يأتي الذباب لكي يمتص دمنا من الجرح المفتوح. نهشه، فيعود. نحاول ان نخبئ الاصبع المجروح بدم الرجل الاخرى، فنفضل. ننقلب، نغطيه بورقة تين فلا ينجح ذلك. نغطيه بالرمال الناعم، لكن الذباب يجي، ويحط على الجرح، ويمتص دمه. وحين نياس من النوم، ويلوئنا بشور بالفضب المالح، نهضش ونأتي بقصبة شوك. نشقها من رأسها بعمق ثلاثة سنتيمترات، ونفتح الشق كفم، ونضع بين الفكين عودا صغيرا. ولا بد ان يكون العود على طرف الفكين بشكل ملائم، لكي ينفك ويخرج طائرا عندما نكيس على الخشبة عند اسفل الشق. فان لم يطر سكرس القصبية، ولن يصطاد الذباب.

نضع القم المفتوح بالعود، نضع المثلث الذي صنعناه، فوق الجرح مباشرة، فيأتي الذباب ويدخل المثلث ليمتص الدم، ننظر



حتى يتكاثروا. نتحمل لدغات خراطومها، نتحمل تعمقه في دمنا، حتى يكون الصيد وفيرا، والانتقام مشهورا. ثم نضغط على القصبه من الاسفل فينطلق العود الذي يفصل شقي القصبه لينطبقا على الذباب ويصمقاه. لكن اذا لم تكن حذرين فاننا سنمصطاد الاصبع المجروحة ذاتها، ونزول الدم، وينفجر الصراخ. وقد بدا لي انني اصمتت عمرا كاملا اصطاد فيه اصابع قديمي بدل ان اصطاد الذباب. وها انا اكف من ذلك . اكف عنه وادخل في الصمت ، واصيد الذباب.

وبالصمت كنت اعرف نفسي.

في الصمت كنت اصطاد الذباب. اضربه على رأسه كما ضربتني تلك الجملة في المقهى. وظللت هكذا الى ان جاء عادل وقال لي: لماذا تجلس هكذا وحيدا مثل ابي الهول؟ تعال نهضت عن الذهيب. واخرجني من الصمت. وذهبت معه ابحت عن الذهيب التركي، الذهيب العثماني.

جاء عادل، جاء وفتح لي الباب من جديد. جاء واخرجني من الصمت والعزلة. جاء في الوقت المناسب. في اللحظة التي اكملت فيها شربتي. في اللحظة التي ازعمت فيها على التحول الى حجر. في اللحظة التي قطعت فيها صلاتي وعلانتي: لا تحت، لا فوق، لا أمام، لا وراء، لا أمل، لا ياس، لا أبله، لا أم، لا بعد، لا قبل. وبالمعول والمعرفة اخذت اعرف ذاتي. اضرب بالمعول واخرجني بالمعرفة، والهدف هو الذهيب. أليست المسألة عامة واللح فرديا؟ ألا يحق لي اننا ايضا ان ابحت عن خلاصي؟ ألا يحق لي ان ابحت عن ذهبي، وكل واحد يبحث عن ذهبه. سوف ابحت عنه، وحين اجدته سوف اقول كما قال ذلك البدوي:

ولست أباي عندما اكتمت مردي

من للحران لا يطمز الارض كوكب

جاء عادل ومعه صورة تخطيط بالقلم تبدو فيه قرية على رأس تلة، وعلى مبعدة منها بناء بقبعتين، وامامه شجرة ضخمة، على يسارها بئر، وعلى يمينها صخرة كبيرة. وتحت الصخرة دائرة صغيرة يتجه اليها سهم يقول ما معناه: هنا الذهيب.

وبدأنا نبحث عن الذهيب. نطوف من قرية الى قرية، نفتش عن ضريح ولي بقبعتين يحرص الذهيب، منذ ان وضعه ضابط عثماني هناك قبل ثمانين عاما. فاذ خشي هذا الضابط ان يستولي الانجليز، الذين اخذوا يقطعون انسحاب الجيش العثماني، على ذهب جيشه المنسحب، فقد انزل صناديق الذهب الاربعة من عن ظهر بغليته ودفنتها، ثم رسم تخطيطا للمكان ووضعه في جيبه وضمي.

كان الضابط التركي يظن ان المسألة مسألة يوم أو يومين،

اسبوعا أو اسبوعين، قبل ان يعود ويأخذ الذهب ويسلمه الى قيادته. لكنه كان واهما. فقد انهارت الدولة العثمانية ولم يعد لا هو ولا جيشه الى فلسطين، الى الذهب المغبى. وفي ما بعد، بعد ان نسي الذهيب، نسي فلسطين، ونسي التخطيط، جاء مفيدة ونبتش لورافه فوجد التخطيط سأل الحفيد: ما هذا؟ قال الجد : الذهيب، الذهب الذي ضاع. وحمل الحفيد التخطيط، ولخذ يبحث حتى عثر على شخص فلسطيني، فاتفق معه على ان يعطيه التخطيط وان يقتصما الذهب حين يجدها. وغادر الفلسطيني ليهبث عن الذهب، وفي جيبه صورة عن التخطيط.

ومع هذا الرجل، ابو رامي، ومع عادل رحب ابحت عن الذهب. وهكذا من ابو رامي التخطيط، ومن عادل آلة الذهب، ومن بعض المعرفة التاريخية عن خط انسحاب الجيش العثماني من فلسطين، رحنا نبحث عن الذهب، نبحث بنهم.

أليس الخلاص فرديا؟

أليس على كل واحد ان يبحث عن ذهبه؟

• • •

في المقهى الشعبي مقابل حصة البيرة كنت انتظر عادل لكي نستأنف بجنتا وحفرنا. فقد امسكنا بخارطة الجيش العثماني وسرنا معها موقعا موقعا وقرية قرية، واشرنا على المواقع التي يمكن ان تكون مفسودة بالتخطيط ، ثم بدأنا بغير هذه المواقع واحدا واحدا. واليوم سنمر على موقع جديد: نستطلعه نهارا ونحفره ليلًا.

كنت قد جئت الى المقهى باكرا. وكان هناك عدد قليل من الناس، الذين طال ليلهم فهبوا ما ان شقق الصباح وجاءوا الى المقهى، او الذين ملكي على موعد مع الآخرين من اجل عمل ما. كان هناك سبعة اشخاص، بالإضافة اليّ من بين هؤلاء كان الرجل الفضولي الذي تعرف علي في المرة الماضية بالقوة. وكنت اتمنى ان لا اجدته هناك. لكنه حضر باكرا كأنه ينتظرني . كأنه يعرف بحضوري وموعدي. وإن رأيته فقد تعكر مزاجي. فانا لا اريد لأحد مثل هذا الفضولي ان يعرف شيئا عما نفعله. وتمتعت ان يتركني لحالي. لكنه ما ان رأيته حتى لمعت عينا بالفرح: لقد اصطادني في هذا الصباح الذي يزع فيه الصيد.

جاء باسماء الى طاولتي . حباتي وجلس. تصرف كما لو كنا اصدقاء. كما لو انني جئت اصلا من اجله، ولموعد معه. وكان يعتقد انه ملكي الحق في ذلك. ألم يدفع ثمن قهوتي في المرة السابقة؟ ألم اقول اننا ان يفعل ذلك؟ وماذا هو قد دفع وأنا قد قبلت فان له الحق في ان يكسر وحدتي. لقد صار بيننا قهوة وماء، اي خبز المقاهي وملحها. وعليه فقد كان لا بد لي ان ارحب

به وإن احببته. تجنبت فضوله طويلا. تجنبت نظراته التي كانت تلاحقني لتفتح حوارا معي. لكنه تطلب علي في المرة السابقة. فرض نفسه علي وكسر عزالي. وأنا اجيء اصلا الى هذا المقهى لأن احدا لا يعرفني فيه. فقد بدأت ارتياده بعد ان حل علي الصمت، بعد ان اكتشفته وتعلمته. صحيح ان صاحب المقهى وبعض الزبائن يعرفون وجهي، لكنني لم اجالس احدا منهم مطلقا. كان بيني وبينهم فقط السلام عليكم، صباح الخير، مساء الخير. فمن المستحيل ان تكون زيوئا دائما في مقهى شعبي من دون ان تدفع هذه الضريبة. هذا هو كل ما كان يربطني بهم .

تجنبت فضولهم، وتمكنت بتحفظي من وضع حدود بيني وبينهم. ولم يتجاوزوا حدودهم، رغم انهم عرفوا انني كاتب في الصحيفة، ورغم انهم ربما قرأوا بعض ما كتبت. اما انا فتجاهلت كل ذلك. وضعت دائرة حولي، دائرة غير مرئية، منعته من الاقتراب مني. لقد احسوا بهذه الدائرة، وشعروا ان كهرابها ستضربهم لو تقدموا.. ولم يتقدموا. وكنت سعيدا بذلك.

غير ان الرجل الفضولي لم يكن يهتم بالدوائر ولا بتجارب الالكترونيات المار فيها. كان محصنا ضدّها. حصنه نسياني.. لنا اختراق الدائرة في ذلك اليوم، وتقدم نحوي. كسر عزالي وهزمني. تمين الفرصة طويلا لكي يفعل ذلك. وحين جاءته فتأ الفعالة التي اقمته حولي، ووجدت نفسي معه على طاولة واحدة.

حدث ذلك حين نسيت حقيبة اليد الصغيرة في المقهى. فاذ كان رأسي مشوشا ومضطربا غادرت المقهى ونسيتها على الطاولة. ولم اظن ان الامر إلا بعد ست ساعات تقريبا. وحين فطنت عدت راكضا موقنا انني قد اضعيتها وفقدت كل ما فيها: بطاقة الهوية، النقود، اضافة الى جواز السفر، الذي كنت اعدّه من اجل السفر، او من اجل الهجرة، فالحجّة نهاية للصمت كما بدا لي في لحظة ما. عدت راكضا، وذهبت الى صاحب المقهى وسألته عنها فقال انه لم يرها. وسأل بعض زبائنه فقالوا انهم لم يروها. وحين كنت اتع في اللباس ناداني الرجل وقال لي باسماء: هل اضعيت شيئا؟ هل تبحث عن حقيبة؟ انها هنا معي. تفضل خذها وتأكد من محتوياتها.

ذهبت اليه. اخذت الحقيبة وشكرته. وكنت على وشك ان اذهب حين صاح بصوت عال. فهوة للاستاذ. ولم اكن قادرا على رفض الفهوة، فجلست...

هكذا تمكن من اختراق دفاعاتي؟ لقد اتاح له النسيان الفرصة فاستغلها، ثم حصنته رشقات القهوة المشتركة بيني وبينه. قال لي محاولا اللعب على نقطة الضعف لدي ولدى كل انسان، اي الرغبة في المديح والحاجة اليه:

- الحقيقة يا استاذ انني اشتري الجريدة من اجل مقالائك، فانت افضل من يكتب فيها. انت تقول ما كنت اريد ان اقول، ما كنت افكر فيه، واعجز عن قوله.

رددت عليه مخرجاً:

هـ شكرا. انها مجرد خطرات، ملاحظات صغيرة، يمكن لكل واحد ان يأتي بمثلها لو اراد. لم انني توقفت عن الكتابة.

- للأسف، للأسف. لماذا توقفت عن الكتابة؟ كنت اريد دائما ان أسألك هذا السؤال. هل هو خلاف مع الجريدة؟

هـ لا، ليس خلافا مع الجريدة، بل خلاف مع نفسي. انا كنت اريد الكتابة وهي تريد الصمت فاشتكتنا معا.

ابتمس لي يقول لي انه اعلى فيها مما اظن، وقال:

- خسارة. صمتك خسارة لنا.

وابتمست خجلا من الاطراء، واستمتاعا به، وخجلا من سوء تقديرى لمستوى ذكائه.

كانت لحيته قد نبئت ويان شيها. اما وجهه فكان مصفرا قليلا كأنه يعاني من مرض ما، او كأن عنده سوء تغذية. وعندما يتهمس فكه تكشف الامامية عن عتمة صغيرة ناتجة عن نزح واحد من اسنانه الامامية السفلى. اما ملاسيه التي كنت أراه فيها طوال الوقت تقريبا، فكانت مقبولة، رغم ان قبة قميصه مهترئة قليلا. وبالأجمال فقد اعطاني الانطباع بانّه يحاول جاهدا ان يبدو افضل مما هو عليه فعلا، وانه اعلى شأنًا من غالبية من يجلسون على المقهى. وكنت اشك في ذلك حتى قبل ان اتعرف عليه. عندما كنت أراه يقرأ الجريدة بامعان، او عندما يصمت مقاملا، او حين يشارك، بين الحين والحين، في النقاشات التي تنشب بين زبائن المقهى.

تحدثنا قليلا. رمى بكلمات توحى انه على قدر من الثقافة. وطعم كلامه ببعض الكلمات الانجليزية في بعض اللحظات. وباختصار فقد بدا لي شخصاً يملك شيئا كما يقولون.

ثم جاء عادل. ووقف بباب المقهى وقال. هيا. نهضت معتذرا من الرجل وقتلت سلتقي مرة اخرى. يجب ان نلتقي. فقال: المرة القادمة في بيتي، بيتي في رام الله للتحنا، بالقرب من فرن ابو علي. على يسار الفرن بالضبط. بابة خشبي ازرقي. تعال في اي وقت. قلت له: سأتى ان شاء الله. قال: وعد؟ قلت: وعد.

وعندما غادرت قلت لنفسي مبتسما: لقد تمكن منى. تجنبتة طوال الوقت، وها انا راغب فعلا في ان أراه ثانية، وان اتعرف على الشيء الذي يملكه.

• • •

في التاسعة ليلا كنا عند الصريح، الذي عايناه نهارا. انا

اعرف هذا الضريح بالذات جيدا. فقد اعتدنا انا وزوجتي واولادنا ان نأتي اليه. ولم يكن يخطر ببالي ان الذهب مخبوء تحته. كنا نذهب اليه في الربيع لنجلس على الصخور قربها. قبل ثلاث سنين جننا الى هنا. قبل ان يكره الاولاد. جلسنا في الشمس، وماء المطر الذي سقط قبل ايام مازال يتسرب من تحت الارض وينبثق قرب الضريح، ويجري مشكلا بركا صغيرة بين الحين والحين في المناطق الأكثر انخفاضا. في احدى هذه البرك كانت انثى ضفدع قد وضعت بيوضها لتفقس دعاميص سود تتراقص في المياه. وبعد ان قررنا العودة اصير الاولاد على اخذ بعض الدعاميص معهم. ملأوا نصف قنينة بلاستيك بالماء، وقنصوا عشرة دعاميص ووضعوها فيها. سروا كثيرا. ظنوا انها ستحول الى ضفادع خضراء صغيرة بعد ان تذهب انبثاها وتنته لها ايد واربجل. لكننا وجدناها في صباح اليوم التالي ميتة. ماتت كلها ورسبت في اسفل القنينة ساكنة.

لم ندر سبب موت الدعاميص. قلنا ربما ان ضغط الماء كان كبيرا فوقها. وهي اعتادت ان تسبح في ماء ضحل. وقلنا انها ربما كانت بحاجة الى ماء متحرك بدل الماء الساكن. لكنني اذكر انني رأيت دعاميص تكبر وتصير ضفادع في برك عميقة ثابتة وأسنه. لذا فقد خلصنا الى ان الولي كان يحرسها، وانها ماتت حين اهدت عنه.

كان هذا في الربيع. أما الآن فنحن في الصيف. ليس ثمة برك ولا دعاميص. النجوم فقط فوقنا، ونحن، امام الضريح، نحاول بألة كشف الذهب ان نرى ان كان هناك ما هو مخبوء تحت الارض. الضريح بقية واحدة لا قبتين. لكن ابورامي اصير على ان قبة اخرى كانت هنا في ما مضى وانهارت. قال لنا ذلك في النهار. وأشار الى كومة حجارة قرب الضريح. وكان رأيي ان كومة للحجارة تدل على بناء احدث واقل قوة من بناء الضريح، وان هذا البناء اضيف في ما بعد، ولم يبن مع الضريح. الدليل على ذلك ان حجارة الكومة غشيمة بينما حجارة الضريح منقوتة. مع ذلك قد اتفقنا على ان نجرب حفظا. والامر المريح في الموضوع ان الضريح بعيد نسبيا عن القرية. فقد امتدت خلال الثمانين عاما الماضية نحو الشرق لا نحو الغرب باتجاه الضريح بسبب صعوبة التضاريس، ويسبب البعد عن الطريق الرئيسي في المنطقة. اخرج عادل آلة الذهب ومشى بها الى الامام، ثم الى الخلف، ثم الى اليسار، فلم تصدر صوتا. لكننا صوتت عندما سار نحو اليمين، باتجاه الصخرة الكبيرة التي اعتقدنا ان للذهب مخبوء تحتها. زاد هذا

من حماسنا، رغم علمنا بان الآلة قد اعتدنا اكثر من مرة في ما مضى.

قررنا الحفر تحت الصخرة، في المكان الذي اعطانا اعلى درجة من الصوت في الآلة. حمل ابو رامي المعول، واضأت انا له بضوء كهربائي ضئيل. كان الضوء يغطي مساحة ضئيلة منخفضة، لذا لم يكن بالامكان رؤيته إلا من عل. حفر ابو رامي، وإزاء عادل القرب بالمجرفة. بعد ذلك جاء دوري وحفرت. وهكذا تداولنا الامر، حتى صار لدينا حفرة بعقب نصف المتر ويعرض نصف المتر وطول المتر ونصف المتر. وكان العرق يتصبب من ابداننا، رغم اننا لا نبصره في هذا الليل.

وفجأة سمعنا ضجة. سمعنا هسفة وخبط اقدام، فارتجفنا من الخوف. ترقفنا عن الحفر وانبطحنا ارضا. لم يكن بإمكاننا ان نرى ما حولنا لان مكاننا منخفض. قللت لهم هاسا: سوف احاول ان أرى. زحفت على بطني ببطء. خرجت من المنخفض وبرت حول الصخرة، ثم علوتها وقعدت فوقها. كانت الاصوات تأتي من الاسفل، من الجهة الغربية.

كنا نعرف ان احدا من سلطة الآثار لن يأتي في هذا الليل. فالمنطقة منطقة (C) اي انها تخضع للاحتلال الاسرائيلي. اذا فلا بد ان يكون الصوت أتيا من دورية اسرائيلية ليلية، اوم من لصوص ذهب متطفلا، او من لصوص الآثار. وان كان الامر متعلقا بدورية اسرائيلية فسوف نلقي مصرعنا هنا فوق الذهب العثماني، لكن ان كانوا لصوصا فسيحاولون على الاغلب الهرب فلنا منهم اننا دورية اسرائيلية. لذا فالامر معهم سيكون سهلا خاصة بوجود المدسد في جيب ابورامي.

من موقعي حددت اتجاه الصوت بدقة. لكن كان علي ان اضبع الكائنات التي كانت تصدره على خلفية قماشة الافق البيضاء ان اردت ان أراها. فعلى هذه الطفلية يمكن رؤية اجسادها واخراجها من العمة التي تظنها وتلفنها. لذا درت وتابرت في انبطح في مكان افق ملاتم يتبع لي ان أراها على ضوء الافق. يجب ان يكون ضوء الافق وراءها ان اردت ان ابصرها. وتمكنت ايجها من الظفر بذلك بعد ان زحفت لاكثر من مائة متر، فعندها صارت الكائنات الليلية فوقنا وانا تمتمها. ومن الاسفل رأيتها على ضوء الافق، فتنفست بارتياح. كانت الكائنات تقطيع غزلان يبحث عما يأكله في الليل بين اشجار الزيتون والبلوط، ويتقافز بفرح. قلت لنزملي: إنها الغزلان، اكملوا، فواصلوا الحفر.

بعد نصف ساعة أخرى من الحفر ضربت فاس عادل بشيء معدني. طار الشرر فقال كل واحد في نفسه: هل هو الذهب؟ ارحنا

القراب بأيدينا، ثم ضرب عادل عدة ضربات بالمعول حول الشيء المختفي، فظهرت دائرة معدنية صغيرة، رأيناها واضحة حين ركزنا الضوء عليها. ورويدا رويدا تكشفنا الدائرة عن قذيفة ضخمة لم تنفجر رأينا قاعدتها الضخمة بوضوح، اما رأسها فكان غارقا في التراب.

- جود انها لم تنفجر من ضربات القأس. قال ابو رامي. واضاف: لو ضربنا الصاعق لصرنا كلنا فتوتا  
اما انا فقلت: لقد وجدنا الغنائف التي لاحقت الضابط العماني، والان بقي علينا ان نجد الذهب. وضحك عادل. ضحك ابو رامي. ضحكنا جميعا، واستلقينا على التراب الرطب الذي حفرناه، حتى نسترد انفسنا.

• • •

اتصلت بي اختي.  
قالت: ألا تريد ان تأتي الى البلد؟  
قلت: انا مشغول كثيرا. واضفت: هل هناك شيء مهم؟  
ردت: عندي خبر لك.

قالت: خير؟

قالت: خير

سالت: ما الموضوع ؟

قالت: عندما ثاني ستعرف.

قلت لها: ان لم اعرف الآن فلن أتى.

قالت: وصلنا خبر عن اخيك.

ريدت بملء مرة أخرى؟

قالت: هذه المرة الامر مختلف. مختلف جدا.

وعدتنا ان اذهب اليهم غدا الخميس، واقلت الخط

كنت نائما عندما اتصلت. وكان عرق القبلولة قد بلل عنقي. ذهبت الى الحمام واخذت حماما سريعا. وبعد ان اوقفت الماء توقفت بلا حراك لمدة دقيقتين لكي يتساقط الماء عن بدني. تحركت القطرات على جسدي، كما لو كانت طوابير نمل. كل قطرة حفرت لها طريقا واخذت معها في الطريق قطرات اخرى مشكلة جدولا صغيرا لا أراه ولكنني احس به. احس بكل الجداول التي تتشكل على جسدي. سقطت قطرات من وراء اذني على ترقوتي، ثم على طرف ثديي، ونزلت نحو حاصرتي، منحدرت الى فخذي وساقتي، ثم الى الارض. سقطت قطرات أخرى من غرتي على جبينتي. ومن هناك نزلت الى انفي، وتجمعت اسفله وتضخمت. وحين لم يعد توترها السطحي قادرا على حملها سقطت على شفتي ثم على ذقني، ومن هناك هوت الى صدري

وسرتي، ونزلت لكي تنفتحت في عانتي. وسار فقاتها مع الانهار الصغيرة التي تسيل من على فخذي الى الارض.  
كنت افعل هذا يعد كل حمام لكي اهدئ ذاتي، لكي احس بجسدي، بكل نقطة فيه، باصبع المياه الغضة. وكان هذا يريحني. مسحت ما تبقى من ماء على جسدي بيدي، ثم جففته بالمنشفة وخرجت. ارتديت ملابس، واتصلت بعادل وقلت له انني لن اكون قادرا على ان اذهب معهم للحفر غدا. لأنني سأذهب الى البلد من اجل بعض الشؤون العائلية. قال: الا يمكن تأجيل الذهاب الى القرية؟ موقع الحفر اهم موقع نصله حتى الآن. تعال. اجل ذهابك. قلت له: لا أقدر. وشرحت له صعوبة الوضع.

خرجت من البيت مع مغيب الشمس، ونهبت مشيا الى وسط المدينة. لم تكن المسافة بعيدة. مشيت. في الطريق على يساري كان سراج من صبار باكواز ناضجة. تأملت الثمرات المنتفخة المليئة بالعسل وقلت في نفسي: في مواجهة الموت والعدم ليس ثمة سوى الثمرة. والصيف يمنح ثمرته. انا انتظره لكي اتأكد ان الحياة ليست للما وحيدا في ارض بور. ليست عشبة ضئيلة فوق صخرة الموت الرمادية. وكان يمنحني الدليل والبرهان. والصيف عندنا يبدأ باكرا. يأكل نصف الربيع.

في البدء يأتي الكرز بحمرته التي تتوهج كالنار، ثم يأتي التوت الذي ينفخض في الفم والدم. بعد التوت تأتي السنثاروزة، ثم يحل الصبار. تحمل الكوازه المنتفخة. يحل المسيح المصلوب. فالصبار مسيح مصلوب. امسك بالثمرة بين ابهام اليد اليسرى وسبابتها واجرح بطنها بالسكين جرحا طوليا. بعد ذلك أضعها في وضع معاكس ثم اجرحها جرحا عرضيا من عند حفرة كأسها. ثم جرحا آخر من عند منبتها. افعل ذلك كأنك تفصل قميصا، كأنك تخرج بالسكين برعما لكي تهجن شجرة زيتون، او كأنك تصنع صليباً. افتح من ثم الجراح على مداها وخذ اللب اللبضوي في فمك. تذوق عسله. لكن اياك ان تمضغه بقوة. امضغ بحيث لا يسطك الضرس بالضرس، ثم ابتلع. كذا يؤكل الصبار وكذا يذاق عسله وسكره.

بعد الصبار يحل اللتين فالصبار اخو اللتين وشقيقه. يبدأ قبله ويقود خطاه. الكوازه نيومة بثمرات اللتين وبذاه لها. ثم تتدرج حتى ندخل الخريف بالزعرور والبرتقال والجوافة. كل شيء في اوانه. في دورة قطبي على الشعور بالعدم، وتدفعه الى الورد. دورة من العطر والسكر والالوان تدفعه لأن توثق بانك حي.

• زعمطوط • اسم زهرة نبت في فلسطين

فريدريش نيتشه

حب القدر

هو جبلتي العميقة

ترجمة: علي مصطفى

بعسر هضم، «الإيمان» كما العلموية، «المحبة المسيحية» مع معاداة السامية، إرادة السيطرة (إرادة «الرايخ») *évangile des humbles* (إنجيل الضعفاء). هذا اللاموقف بين المتناقضات: ياله من حياء معيدي و«نكران للذات» ويا لهذا الصنّاب البلعومي الألماني الذي يساوي بين الأشياء كلها ويستطيب كل الأشياء... إن الألمان مثاليون، ليس في ذلك شك...

خلال زيارتي الأخيرة إلى ألمانيا وجدت الذوق الألماني مجتهداً أي جهد من أجل وضع مساواة بين فاغنر ويواق Seewalden (!) ولقد كنت شخصياً شاهداً في لا يبرز على تأسيس جمعية Uetz XX كتكريم لأحد الموسيقيين الأكثر نزاهة وأكثر ألمانية - بالمعنى القديم لكلمة ألماني، وليس بمعنى ألمان الرايخ - وهو المايسترو Heinrich Schuetz، لكن الغاية الحقيقية من وراء ذلك كانت في الواقع رعاية ونشر الموسيقى الكنسية الليستة ... *bestiger Kirchenmusik* إن الألمان مثاليون، ليس في ذلك أدنى شك...

٢

والآن، لا شيء يمكن أن يمنعني من أن أكون فظاً غليظاً، وأن أصرّح للألمان ببعض الحقائق القاسية؛ وإلا فمن ترى سيقوم بذلك؟ أعني بذلك عهريهم في مجال العلم التاريخي ولا يبق الأمر عند حد أن المؤرخين الألمان قد افتقدوا كلياً الرؤية الواسعة لمسار الثقافة وقومها حتى غدوا يمجّب ذلك مجرد مهرجين في خدعة السياسة (أو الكنيسة)، بل إنهم أبطلوا تلك الرؤية كلياً. على المرء أن يكون «ألمانياً» أولاً، أن يكون «عرباً»، ويعدّها يمكن أن يقع البت في كل القيم واللاقيم في المجال التاريخي - هكذا تم تحديد القيم (الانتساب) الألماني هو الحق،

١

سبكون المرء عادلاً تجاه هذا الكتاب إذا ما كان يتألم لمصير الموسيقى تألمه من جرح مفتوح. ما الذي يؤلمني بالذات إن كنت متألماً لمصير الموسيقى؟ يؤلمني تنكر الموسيقى لطابعها الإلهي المشع، بحيث غدت موسيقى انحطاط وكفت عن كونها ناي ديونيزوس ... وإذا ما كان للمرء إحساس تجاه قضية الموسيقى كما لو كانت قضية الفاضة؛ أي قضية معاناته، فإنه سيد هذا المؤلف كثير الداراة وليتأ فوق كل الحدود. أن يظل الواحد في مثل هذه الحالة مرحاً وقادراً على السخرية من النفس بطيبة خاطر في الوقت الذي يستهزئ فيه بالآخرين - المصارحة بالحقبة بقم ضاحك - *ridendo dicere severum* في حين تكون كل أنواع الشدة مبررة بفعل الواقع المضحك - *verum dicere* - فذلك هو عين الإنسانية. من يمكن أن يساوره شك بالنهاية في قدرتي، أنا المدفعي للعريق، على الخروج بعدة وعقاد من أسلحتي الثقيلة على فاغنر؟ ... لقد احتفظت لنفسي بكل ما هو حاسم في هذه القضية. فأننا قد أحببت فاغنر - وبالنهاية هناك، طبقاً للمهمة التي أخذتها على عاتقي والطريق المتبعة في أدائها، هجوم على «مجهول» ماكر ليس لأحد سواي أن يتكهن بهويته بسهولة - أو، إن لدي عدداً من «المجهولين» الذين علي أن أكشف القناع عنهم غير هذا *cogitatio* الموسيقي. وأكثر من ذلك فأننا أريد في الحقيقة شن هجوم على هذه الأمة الألمانية التي تزداد كل يوم فتوراً في مجال المسائل الفكرية وفقراً في الفرائض؛ أمة أكثر فأكثر استقامة، تنغذي من كل المتناقضات بشبهة متزايدة تحسد عليها، وتزدرد، دون تمييز ودون أي شعور \*كاتب من تونس يقدم في ألمانيا

و«ألمانيا، ألمانيا فوق كل شيء» هو المبدأ، والجرمان هم «نظام القيم العالمي» داخل التاريخ؛ حاملو راية الحرية بالنظر إلى الإمبراطورية الرومانية، معبود إرساء الأخلاق وأمر الوجود القطعي» بالنسبة للقرن الثامن عشر ... هنالك كتابة للتاريخ من وجهة نظر ألمانية رابضة، بل ومعادية للسامية أيضاً في ما أضحى، -هنالك كتابة للتاريخ بلاطية، والسيد فون ترايتشكه Von Treitschke لا يخلج ...

مؤخراً راجت على أعمدة الصحف الألمانية مقولة خرقاء في مجال العلم التاريخي لعالم الاستيعاقا الشوابي Fischer توفي في الأثناء، جملة في حياة «حقيقة» على كل ألماني أن يتلقاها بالموافقة: «إن النهضة وحركة الإصلاح الديني تكونان معاً كلاً موحداً: الإنبعث الجمالي والإنبعث القيمي». إزاء مثل هذه الطولات ينشد صبري، وأشعر بالرغبة - رغبة أحسن بها مثل واجب- في أن أصرح للألمان بكل ما ارتكبه من جرائم. إنهم يتحملون مسؤولية كل الجرائم الكبرى التي ارتكبت خلال أربعة قرون من الزمن! ... يعود ذلك دوماً إلى السبب ذاته، وهو الجبن المتأصل فيهم: جنبهم تجاه الواقع الذي هو جنبهم أمام الحقيقة، والسبب في ذلك هو عدم الصدق الذي تحول إلى غريزة لديهم: أي «مثاليتهم» ...

لقد حرم الألمان أوروبا من جني ثمار العصر التاريخي العظيم الأخير: عصر النهضة، وبدوا محتواه في اللحظة التي كانت «المنظومة القيمية الجديدة» والقيم المستجيبة إيجابياً للحياة والضامنة للمستقبل تحقق انتصارها على قيم الانحطاط النقيضة في عفر دارها متوغلة حتى أعماق غرائز الجالسين في تلك الدار. لقد أعاد لوثر، ذلك الرهاب الكارثة ترميم الكنيسة، بل وأشنع من ذلك بألف مرة، أعاد تثبيتها في اللحظة التي كانت فيها متفجرة... المسيحية، تلك الديانة التي تحولت نفعاً لإرادة الحياة...! لوثر، ذلك الرهاب «القطيع» الذي، لخضاعته، انقصر على الكنيسة - وبالمقابل! أعاد تثبيتها... إنه بوسع الكاثوليكين أن يجدوا مبرراً كي يحتفلوا بلوثر ويؤلفوا مسرحيات المدائح اللوثرية (تكريماً له) لوثر، و«الإنبعث الجديد للقيم»!

لقد تمكن الألمان من ما سبقتهم، وذلك عندما تحقق عبر جهود جبارة وشجاعة هائلة الوصول إلى نمط تفكير علمي بأتم معنى الكلمة، نزيه وبنّ القياس، في إيجاد سبل ملتوية للعودة إلى «المثال» القديم وإجراء مصالحة بين الحقيقة و«المثال»، وهي في الحقيقة صيغ لإثبات الحق في رفض العلم، والحق في الكذب. لايبنتز وكانظ هذا القيدين الكبران اللذان يعرفان مسيرة

## النزاهة الفكرية بأوروبا!

وأخيراً، عندما برزت في الفترة الفاصلة بين قرنين من الانحطاط قوة ضاربة *force majeure* العبقريّة والإرادة، قوة بما فيه الكفاية لتجمل من أوروبا كياناً موحداً، أي وحدة سياسية واقتصادية قادرة على تسيير العالم بأكمله، تمكن الألمان «بحريهم التحررية» من حرمان أوروبا من النقاط الدالة، بل الطابع الفارق لظهور نابليون ... إنهم يتحملون ذلك مسؤولية كل ما حدث من بعد، وكل ما يوجد اليوم: القومية، المرض الأكثر تنافياً مع العقل والثقافة، هذا المصاب القومي *nevrose nationale* الذي تعاني منه أوروبا: تخليد الدولات الصغيرة، والسياسات الصغيرة، لقد حادوا بأوروبا عن محتواها وعقلها، وقادوها إلى طريق مسدودة - هل هناك من يعرف مخرجاً من هذا المأزق سواي: مهمة كبيرة بما فيه الكفاية لإعادة الربط بين الشعوب؟

## ٣

وبالنهاية، لم أعبّر صراحة عن ربتي وتوجّسي؟ سيحاول الألمان، فيما يخصني أنا أيضاً، أن يفعلوا ما بوسعهم لكي يتمخض قدر هائل عن فأب، وإلى حدّ الآن فهم قد رطلوا أنفسهم معي على أية حال، وإني لأشك في أن يفعلوا أفضل من ذلك في المستقبل. -، أه، لكم أشتي أن أكون مرسل سوء هذا قرأني وجمهيري الطبيبي الآن هم رويسون واسكندنافيون وفرنسون - هل سيتردد عندهم أكثر فأكثر؟ - أمّا الألمان فإن حضورهم لدخل تاريخ المعرفة قد تمّ دوماً عن طريق كوكبة من الأسماء ذات الطابع اللطيس، وهم لم ينتجوا سوى من زني عملة «عديمي الوعي» (ينطبق هذا النعت على فيخته، وشوبنهاور، وبيغل، وشلايرماخر مثلاً ينطبق على كانط ولايبنتز: إنهم جميعاً ليسوا شيئاً آخر غير «شلايرماخر»): ولن يحصل لهم أبداً شرف أن يكون أول عقل مستقيم في تاريخ الفكر: العقل الذي تتمكّن الحقيقة بواسطته من محاكمة أربعة آلاف سنة من التزييف، متماهياً مع العقل الألماني. العقل الألماني هو الهواء الفاسد بالنسبة لي: إنني أتنفس بصعوبة بجوار هذه القذارة النفسية المتحوّلة غريزة والتي تنضج بها كل كلمة وكل حياة لدى الألمان. لم يكن لهم أبداً أن يعرفوا قرناً من المحاسبة القاسية للنفس مثل القرن السابع عشر لدى الفرنسيين - إن شخصيات من نوع ديكارط ولاوشوفوكو لتعد أرقى مائة مرة في مجال النزاهة الفكرية من أفضل أفاضل الألمان - وإلى يومنا هذا لم ينشأ من بينهم خبير نفسي واحد، في حين يعدّ علم النفس مقبلاً لنفاوة أو عدم نقاوة عرق بشري ما ... ومن أين

يمكن أن يكون للمرء عمق إن لم يكن على الأقل نقياً؛ لدى الألمان، كما لدى النساء، لا يُرَك أي عمق؛ إذ ليس هناك من عمق، ذلك كما في الأمر. ومع ذلك فهم ليسوا حتى ذوي سطح؛ ما يسمى «عميقاً» لدى الألمان هي بالضببط غريزة الانقواء تجاه النفس التي تُكَبِّم عنها هنا: إنهم يريدون عدم الوضوح مع النفس. هل يسمح لي بأن أقترح اعتماد عبارة «ألماني» عملة عالمية لتصريف هذا التدهور النفسي؟ في الوقت الراهن، على سبيل المثال، يعلن فيمير ألمانيا أن «واجبه كمسيحي» يقضي منه تحرير العبيد في إفريقيا؛ هذا الكلام نسميه نحن الأوروبيين الآخرين بكل بساطة: «ألماني»... هل استطاع الألمان أن ينتجوا كتاباً واحداً ذا عمق؟ إنهم يفتقرون حتى إلى مجرد فكرة عما يمكن أن يكون عمقاً في كتاب. لقد تعرّفت على علماء كثيرين يفتقرون كنط عميقاً، وإنني لأخشى أن يكون في الهابط البروسي اعتقاد بأن السيد فون تراتشك أيضاً عميق. لكنني عندما أُلوه يستندال كخبير نفسياتي عميق، يحدث لي أن أسمع من بين الأساتذة الجامعيين من يطلب مني أن أكرّر له نطق اسمه...

■

لم لا أمضي حتى المنتهى؟ فإنا أحبّ عمليات الكنس الكئي. وإنه لمن دواعي القصر لدي أن تكون لي سمعة محقق الألمان - *par excellence* بامتياز.

كنت قد عبّرت مبكراً، وأنا في السادسة والعشرين من عمري، عن ريهيتي تجاه الطبّح الألماني (العماينات غير المعاصرة - III) الألمان بالنسبة لي شيء لا يُطاق. وعندما أحاول أن أتمثل نوعاً من البشر يمثل النقيض لكل طباعه الغريزية يبرز لي في العين وجه الألماني. إن أول شيء أحاول أن أستشفه عندما أجري فحصاً دقيقاً على شخص ما هو إذا ما كان يمتلك حساً بالمسافة. وإذا ما كان قادراً في كل موضع على تمييز المستويات والدرجات والتراتب القائم بين البشر: إذ ذلك هو ما يجعل منه رجلاً شريفاً. *gentilhomme* أما إذا ما كان على غير هذا فهو من أولئك الذين تورطوا دون رجعة في الانتماء إلى فصيلة الصدور الرجيبة: أوه، أولئك اللوديين، ليتوا العريكة الذين يكونون المثالية لكن الألمان أيضاً حالة إنهم ويدعون ليتوا العريكة.

إن المرء يحطّ من نفسه بمخالطة الألمان: فالألماني يساوي بين كل الأشياء... وإذا ما طرحت جانباً علاقتي مع بعض الفنانين، ودرجة أوبلي ريشارد فاغنر، فسأجد أنني لم أعش ساعة واحدة متعة مع الألمان... ولو افترضنا أن أعشق العقول على مدى آلاف السنين يحلّ بين الألمان فإن أية *Intuition des Capotels* (إبرة عبيطة حقا) (سيعنّ لها أن روحها القميّة لا تقلّ في أسوأ

الحالات قيمة عن منزلته... إنني لا أطبق هذا الجنس الذي لا تروق معاشرته، هذا الجنس الذي لا حسّ لديه بالفوارق - *nuances* - يا لبؤسي أنا الفارقة - *nuance* - الذي لا عقل في قديمه ولا يستطيع حتى المشي... وبالنهاية ليس للألمان أقدام، بل قوائم... ليس للألمان فكرة عن مدى دناءتهم، وإن هذا لأرقى تمثيل من الدنائة - إنهم لا يخلطون حتى من كونهم مجرد ألمان... يريدون أن تكون لهم كلمة في كل أمر، ويعتقدون أن لهم دوراً محدداً؛ بل إنني أخشى أن يكونوا قد تدبّروا قراراً ما بشأني... حياتي بكلّيتها كانت للدليل القاطع على هذه المقولات... لكن، عبثاً بحثت طوال حياتي عن شيء من الكياسة ومن رهافة الحسّ تجاهي. أجل، وجدت ذلك لدى اليهود، لكن لا مرة واحدة لدى الألمان.

إنه من خصائص طبعي أن أكون ليّناً واطيفاً تجاه جميع الناس - إنه حقّ، أن لا أفهم فوارق - لكن هذا لا يمنعني من أن أظنّ يقلّ ما فتوح العيين. لا أستثني في ذلك أحداً، وأظنّ من أستثني هم أصدقائي، وأنتمى بالنهاية ألا يكون ذلك قد نال من إنسانيّتي تجاههم؛ هنالك خمس أو ست مسائل جعلت منها قضايا شرف بالنسبة لي... مع ذلك كنت أتقبل كل رسالة موجهة لي في السنوات الأخيرة كنوع من الصلافة *Oymiste* تجاهي: هناك أكثر صلافة في اللطافة من أي نوع من اللحد عليّ. وعلى أية حال أنا لا أتوانى البتّة في مصارحة كل صديق بأن أقول له وجهاً لوجه إنّه لم يبرأ أبداً من موجب إرهاب نفسه بتناول واحدة من كتاباتي بالدراسة؛ فأنا أدرك من خلال أبسط العلامات أنهم لا يعرفون حتى ما الذي يوجد داخلها. أمّا في ما يتعلق بزيارتي بصفة خاصة، فمن من أصدقائي استطاع أن يرى فيه شيئاً أكثر من غرور غير مهاج، وبعيد الغفالية من حسن الحظّ... عشر سنوات ولا أحد من أصدقائي حركة وخز الضمير كي ينهض للدفاع عن اسمي الذي ظلّ مقموراً بالصمت واللامبالاة. واحد أجنبي فقط، دانماركي، كان لديه ما يكفي من رهافة الطبع ومن الشجاعة كي يكون أول من استشاط غيظاً من سلوك أصدقائي المزعمين... وإنني أنصالح: داخل أية جامعة ألمانية يمكن أن تنصّر لإلقاء محاضرات حول فلسفتي أمراً ممكناً مثلما فعل الدكتور جورج براندس خلال الربيع الماضي في جامعة كوبنهاغن مقبهاً بذلك الدليل على أنه فعلاً خبير نفسياتي بحق. أمّا أنا فلم أكن لأتألم البتّة من جرّاء كل هذا، فالأموذات العاليج الضروري لا تؤلمني: *amortis* (حبّ القدر) هو جبلتي العميقة. لكن هذا لا ينفي كونني أحبّ السفرية أيضاً؛ بما في ذلك السفرية الكونية. هكذا بحثت إلى الوجود كتاب مقضية

فاغتر» ستين قبل صاعقة «قلب القيم» المدمرة التي سترج الأرض بكليتها: فرصة أخرى للألمان كي يخطئوا في شأني مرة أخرى وينالوا بذلك الخلود! إن لديهم متسعاً من الوقت بعد! - هل أفلحوا؟

أمر رائع أيها السادة الألمان: تهاني ... منذ قليل كتبت لي صديقة قديمة بأنها تضحك مني الآن ... وهذا في ظرف أحمل فيه عبء مسؤولية جسيمة - حيث ما من كلمة بوسمها أن تكون رقيقة بالقدر المطلوب تجاهي، وما من نظرة لتعبر عن المهابة التي أستحق. فأنا أحمل على كتفي قدر الإنسانية.

لم أنا قدر

\*\*\*\*\*

1 - قلب كل القيم: تلك هي صيفتي المبدعة للتعبير عن أرقى وعي ذاتي للإنسانية قد تحول لحماً وعبقرياً لدي. قدري هو الذي أراد لي أن أكون أول إنسان مستقيم، وأن أعي نفسي كنتيقي لأكاذيب الآلاف من السفين ... إنني أول من اكتشف الحقيقة لأتني استطعت أن أرى إلى الكذب ككذب - استمتمته ... عبقريتي في أنفي ... أنا قاض كما ليس لأحد أن يخالفني، ومع ذلك فأنا التفتيش لكل ظل نافذ. إنني رسول. بشري سعيدة ليس له من مثيل، ولي عبدة بهيمات على درجة من السمو يحجز عن وصفها الكلام: ابتداء مني أنا غدت هناك مجدداً آمال. ومع ذلك فأنا رجل الطامة والفرد المصنوع، ذلك أنه عندما تدخل الحقيقة في صراع مع أباطيل الآلاف من السفين يشهد العالم ارتجاجات وتوترات زلازل وتحول جبال وأودية كما لا يخول للمرء حتى في الأخلاق. عندها يكون مفهوم السياسة قد انحدر كلياً في حرب العقول، وكلّ البنى السلطوية قد راحت شطايا في الفضاء: إذ كلها متأسلة على الكذب. ستكون هناك حروب لم تشهد الأرض مثيلاً لها في ما مضى.

الآن فقط، وابتداء مني أنا أصبحت هناك سياسة عظيمة على وجه الأرض.

٢

أتريدون عبارة تترجم عن هذا الفكر المتحول إنساناً؟ توجد مثل هذه العبارة في زرادشت:

وكلّ من يريد أن يكون مبدعاً في الخير وفي الشرّ عليه أن يكون أولاً مدمراً، وأن يحطم القيم .

كذا هو الشرّ الأعظم جزء من الخير الأعظم: لكن ذلك هو الخلق. إنني أقطع إنسان من بين ما وجد لي حد الآن: لكن هذا لا يعني أنني سأكون الأكثر إحساناً. أعرف لذة في التدمير تتناسب وطاقتي التدميرية: وأنا في كلا الأمرين خاضع لطبيعتي الديونية التي لا تفصل بين فعل النفي والاستجابة الإيجابية. إنني للأخلاقي الأول: لذلك فأنا المدمر بامتياز . per excellence

٣

لا أحد سألني، وكان على المرء أن يسألني عمّ يعنيه على لساني: أي على لسان الأخلاقي الأول. اسم زرادشت: ما كان يمثل الطابع الفريد الهائل لهذه الشخصية الفارسية عبر التاريخ هو بالضبط تقيّد هذا الذي نحن بصدده الآن. لقد رأى زرادشت في الصراع القائم بين الخير والشرّ الدوّاب المحرك للأشياء: إن ترجمة الأخلاق ميتافيزيقياً على أنها طاقة، وسبب، وهدف في حدّ ذاته، لهي من صنعها. لكن هذا السؤال بإمكانه أن يكون في حدّ ذاته جواباً. لقد ابتدع زرادشت هذا الخطأ الشنيع: الأخلاق، وبالتالي كان عليه أن يكون أول من يعترف بهذا الخطأ. ليس فقط لكونه يملك أطول وأكثر تجربة من كل المفكرين - فالقاريخ بكليته هو لتفنيّد التجريبي لمقولة «النظام الكوني للقيم» المزعومة - الأهم (هنا) هو أن زرادشت أكثر مصداقية من أي مفكر آخر، ففعالهم، وتعاليمهم وحدها، تعتمد الحقيقة قيمة أعلى: بما يعني أنها التفتيش لجين «المثاليين» الذين يعمدون إلى الفرار أمام الحقيقة. إن زرادشت يمتلك من الشجاعة ما يفوق شجاعة كل المفكرين مجتمعين. التكلم بالمفانق وإتقان الرماية: تلك هي الفضيلة الفارسية. - هل فهمتموني؟ تجاوز الأخلاق لذاتها من منطلق الصدق، وتجاوز الأخلاقي لذاته ليهلّ في نقية - في أنا - ذلك هو ما يعنيه اسم زرادشت على لساني.

٤

تطوي عبارة اللاأخلاقي لدي في الواقع على عمليتي نفي اثنتين. في العملية الأولى أنفي نموذجاً من الناس كان يعتبر إلى حدّ الآن هو الأرقى: الشيريين وقوى النوايا الخيرة، وأصحاب الأعمال الخيرة: ومن الناحية الثانية أنفي نوعاً من الأخلاق التي فرضت صلاحيتها ونفوذها على أنها الأخلاق في ذاتها: أخلاق الانضباط، وتعتبر ملموس الأخلاق المسيحية. قد يكون مباحثاً اعتبار عملية النفي الثانية محدّدة، ذلك أن التدمير المبالغ فيه الذي يمتدّ إلى الخير وإرادة الخير يحدّ بالنسبة لي من نتائج الانضباط وعرض ضعف ومسا لا يتلاءم وحياة إيجابية منفعلة إلى التطور: في الاستجابة الإيجابية يكون النقص



والدمير شرطين أساسيين.

سأتوقف أولاً عند سيكولوجية الخير. كي نقدر قيمة نموذج ما من البشر، علينا أن نحدد الزمن الذي يدفعه من أجل البقاء؛ أي أن نتعرف على شروط وجوده. إن شرط الوجود لدى الخيرين هو الكذب: تهمير آخر الإصرار على عدم الرغبة في رؤية الكيفية التي يتكون عليها الواقع في الأساس؛ أي لا على ذلك المنحى الذي يجعله يستدعي في كل أونة حضور الفرائز الخيرة، وأقل من ذلك وفقاً للمنحى الذي يغدو بموجه في متناول أيدي قصيري النظر وأصحاب النوايا الطيبة. أن يُنظر إلى أوضاع المهوس بجميع أصنافها كاعتراض وكشيء ينبغي في جميع الأحوال إنزاله، فذلك هي عين الحماقة، وإذا ما حسينا لها الحساب الأقصى فهي كارثة كبرى من حيث النتائج المنجزة عنها؛ قدر أعمى على درجة من الغباء تعادل حماقة إرادة إزالة الطلّس الرديء - رافة بالقراءة مثلاً ...

داخل الانتظام الكبير الذي يسير عليه العالم ككل تمثل شغاعات الواقع (على مستوى الشاعر والفرائز وإرادة السلطة)، ودرجة تستعصي على العصر، عنصر أكثر ضرورة من أي شكل من أشكال السعادة الصغيرة: «الخير» المزعوم. وإنه ينبغي أن يكون العزم متسامحاً جداً كي يمنح هذا الأخير حق مجرد الحق في الوجود، علماً وأنه محدد في وجوده بشرط غريزة الكذب وستاتي المناسبة التي سأيّن فيها بالحجة والدليل العواقب الشنيعة فوق كل الحدود التي سيعرفها التاريخ من جراء النقاش؛ ذلك الوهم الذي ابتدعه خيال *homines optimi* (الإنسان الفضائل). يقول زرادشت الذي كان أول من أدرك أن المتفائل على نفس المستوى من الانحطاط كالمتشائم، بل وأكثر ضرراً منه: «الخيرين لا ينطقون بالحقبة أبداً، سواحل وهمية وبهنيئات خاطئة يعلمكم الخيرين: داخل أكاذيب الخيرين ولدت، وفيها كان ما أواكم. كل شيء غدا في عمقه الدفين مشوهاً معوجاً على أيدي الخيرين».

من حسن الحظ أن الحياة ليست متأسدة وفقاً لتلك الفرائز التي تجد فيها دابة القطيع سعادتها الضيقة. إن المطالبة بأن يغدو الكل «إنساناً خيراً»، دابة قطع، أزرق العينين، خير النوايا، «روحاً جميلة»، أو غيرانيّاً، كما يتمنى ذلك السيد هربرت سبنسر، فذلك معناه أن يسلب الوجود عظمة طبعه؛ أي خصاء الإنسانية والنزول بها إلى مستوى *chomero* باتس. وقد حصلت تلك المحاولة بالفعل. وذلك بالضبط ما سمي بالأخلاق ... وفقاً لهذا المعنى يدعو زرادشت الخيرين «حثالة البشر» حيناً و«بداية النهاية» حيناً آخر، وفي كل الأحوال يعتبرهم الصنف الأكثر

ضرراً من بين البشر، ذلك أنهم يفرضون وجودهم على حساب الحقيقة كما على حساب المستقبل:

الخيرين لا يستطيعون إبداعاً، إنهم دوماً بداية النهاية.

يصلبون من يكتب قيماً جديدة على ألواح جديدة، يضحون بالمستقبل فداء

لأنفسهم: يصلبون كل مستقبل للإنسان.

الخيرين - بداية النهاية كانوا على الدوام ...

ومهما عظمت مضار المفكرين على العالم، فمضار الخيرين تظل أشد الأضرار مضرة -

زرادشت، أول خبير بنفسية الخيرين، هو - بالتالي - صديق للأشوار.

إذا ما ارتقى صنف المنحطين من البشر إلى مرتبة الصنف الأعلى، فإن ذلك لا يمكن أن يحصل إلا على حساب الصنف النقيض: صنف الأقوياء والمعتكئين لفة في الحياة. وعندما تشع

دابة القطيع ببريق الفضيلة الأكثر نقاءً، يرى إنسان الإستثناء نفسه مندحراً إلى منزلة الشريرين. وعندما يسطو الكذب على

عبارة الحقيقة بهدف توظيفها لخدمة منظوره، يجد ما هو صادق بالفعل نفسه محشوراً ضمن أسوأ الأسماء. لا يدع

زرادشت مجالا لأي شك؛ يقول إن معرفته بالخيرين وأفضل الناس، هي التي تسببت في ذلك الذعر الذي لديه تجاه الإنسان، وأنه استمد من ذلك النفور جناحين «من أجل التعلق في أفق

مستقبل بعيد». وهو لا يخفي أن نموذجيه البشري نموذج فوق بشري نسبياً، وهو مقارنة بالخيرين تحديداً فوق-بشري بالفعل،

وإن الخيرين والعاديين سيؤمن إنسانه الأرضي شيطاناً...

أيها الناس الرافقون الذين التفت بهم عينا، هذه مظنتي فيكم، وضحككتي السرية: إنني أحرز ذلك: ستؤمنون إنساني الأرضي

شيطاناً!

وإنكم غريبون كل الغربة في عمق أرواحكم عن العظماء؛ بحيث سيدو لكم قطعياً في طبيعتهم هذا الإنسان الأرضي ...

في هذا الموضع، وليس في سواء، ينبغي علينا أن نجد منطقاً لفهم ما الذي يريده زرادشت: هذا النموذج الذي تصوره (الإنسان الأرضي) يمثل الواقع كما هو: إنه يمتلك ما يكفي من القوة لهذا

الغرض؛ وهذا الواقع ليس غريباً عنه، ولا هو (الإنسان الأرضي) ببعيد عنه: إنه هو ذاته، وهو ما يزال يحمل في داخله كل

فطاعته وإشكالاته؛ بهذه الكيفية فقط يمكن للإنسان أن يكون ذا عظمة ...

كعلامة مميزة وعنوان شرف؛ وأنا فخور بأن تكون لي هذه العبارة التي تضمني في موضع المواجهة مع البشرية بكليتها ... ما من أحد قد أسس إلى حد الآن بالأخلاق المسيحية كشيء واقع دون منزلته مثل هذا الشعور يقتضي ارتفاعاً معيناً، ونظرة بعيدة وعمقا نفسياً وغوراً خارقاً للعادة. فالأخلاق المسيحية كانت دوماً كيركا الساحرة بالنسبة لكل المفكرين: كلهم كانوا مسخرين لخدمتها - من هبط قبلي إلى تلك الكهوف التي تنصاعد منها الأنفاس السامة لذلك النوع من المثل - الإفتراء على العالم؛ ومن كان له حتى أن يتخيل وجود مثل هذه الكهوف؛ بل ومن كان من بين الفلاسفة خبيراً نفسانياً قبلي، وليس بالأخرى نقيضاً لهذا: أي «ديجلاً رافياً» ومثاليًا» كلا، لم يكن هناك علم نفس من قبلي، أن يكون الواحد بادئاً، مدشناً، فذلك ما يمكن أن يقدو لعنة، وهو على أية حال قدر؛ ذلك أن الأول يستغف ويحتقر لكونه أولاً... إن الفرف من الإنسان الضطر الذي يتربص بي ...

٧

أفهمتموني؟ إن الذي يقصيني ويضمني على هامش بقية البشرية بأسرها هو كوني اكتشفت حقيقة الأخلاق المسيحية. لذلك كنت بحاجة إلى كلمة تكون حاملة لمعنى تحد موجه لكل شخص. ألا يكون هناك من فتح عينيه على هذا الأمر من قبل، فذلك بالنسبة لي هو الرّجس الأكبر الذي تعمل البشرية وزر خطيئته؛ إنها مغالطة الذات وقد تحولت غريزة، وإرادة تعام مبدئية عن كل ما يحدث، من كل سببية وكل واقع؛ إنه التزوير الذي يطال النفس البشرية حد الإجماع إن التعامي من حقيقة المسيحية لهو الإجماع بحق؛ الإجماع في حق الحياة. تستوي في هذا الأمر آلاف السنين، وكل الشعوب - أولها وآخرها - الفلاسفة والمجانز - عدا خمس أو ست لحظات استثنائية من مجمل التاريخ، وأنا سابعها.

ليس العمل كفضاء هو ما يستثيرني في هذا كله؛ وليست آلاف السنين من انعدام «الزوايا الصادقة» والانضباط المعنوي والاستقامة والشجاعة الفكرية هي ما يفضيه انتصار هذه الأخلاق، بل الإفتقار إلى الروح الطبيعية، وواقع الحال المفزع الذي يتمثل في كون «اللاطبعي» هو الذي حظي بنيل آيات التكريم الأكبر وغدا سيفاً مسلواً فوق رأس الإنسانية في هيئة «أمر وجوب تطعمي». أن يحصل التباس للجميع في هذا الأمر؛ لا أكفأرد، ولا كشيخ، بل كإنسانية في مجملها !! أن يتعلم الإنسان احتقار أولى غرائز الحياة، وأن تتحدث أكنوية «الروح» و«العقل» من

أجل سحق الجسد، وأن يعلّم النظر إلى أول شروط الحياة: إلى الجنس على أنه دنس، وأن يسعى لاختلاق مبدأ للشّر داخل أعماق الشروط الضرورية للنمو؛ الأنانية الصارمة (إن عبارة الأنانية في حد ذاتها تحمل معنى الإفتراء)؛ وأن يرى الإنسان بالمقابل في العلامات المميزة للانضباط وللمناقضة الغرائز الطبيعية، وفي الغيرية وفقدان نقطة الارتكاز. وفي «الانسلاخ عن الذات» و«حب ذبي القريب» القيمة الأسمى - ماذا أقول؟ بل القيمة في ذاتها!!! أيعقل أن تكون الإنسانية بصدد الانضباط؛ أم تراها كانت منحلة دوماً؟ الثابت في الأمر هو أنها ظلت لا تلقن سوى قيم الانضباط كقيم أسمى. إن أخلاقيات «تكران الذات» هي أخلاق الانضباط بامتياز؛ حالة «أنا أفك» مترجمة إلى أمر وجوب: «عليكم جميعاً أن تهلكوا» - وليس فقط على مستوى صيغة الأمر المبدئية ... هذه الأخلاق الوحيدة التي ظلت تلقن حتى الآن: أخلاق التجرد من الذات.

ومع ذلك يظل الاحتمال وارداً بأن ليست الإنسانية بكليتها مصابة بالانحلال، بل فقط ذلك الرهط الطفيلي من البشر؛ رهط القساوسة الذي استطاع بواسطة الأخلاق أن ينتحل له صفة مقرر القيم، والذي استشف في الأخلاق المسيحية وسيلة لممارسة السلطة. وفي الواقع، هذه هي رؤيتي: إن المعلمين وقادة البشرية في مجملهم لا هوتهيون، وهم أيضاً منسحقون في مجملهم: من هنا كان انقلاب القيم إلى معاداة للحياة. ومن هنا كانت الأخلاق ... تعريف الأخلاق: الأخلاق هي الصنافية المرضية للمنحط مع النية الغفية في الانتقام من الحياة - وقد تم ذلك بنجاح. إنني أولى أهمية لهذا التعريف.

٨

أفهمتموني؟ لم أقل كلمة واحدة هنا لم يكن زرادشت قد نطق بها منذ خمس سنوات. لقد كان الكشف عن الأخلاق المسيحية حدثاً دون مثيل؛ كارثة حقيقية. وإن من يثير العقول حول هذه المسألة يعد *une force majeure* قدرًا؛ إنه يشرع تاريخ الإنسانية شطرين. يعيش الإنسان قبله، ويعيش بعده ...

لقد وقعت صاعقة الحقيقة بالضبط على ذلك الذي كان يحتل المنزلة الأعلى: ليفطر كل من أدرك ما الذي وقع تدميره هنا، إن كان ما يزال هناك شيء في قبضته. فكل ما ظل يدعى حقيقة حتى الآن قد تم الكشف عنه كأكبر أشكال الكذب ضرراً، وأكثرها مكرًا وتسترًا، وغرقت دعوى «إصلاح» البشرية على أنها حيلة مأكرة تهدف إلى إفراغ الحياة من مآتها

الحيوة ناتها وإصابتها بفقر الدَّم: الأخلاق كامتصاص الدماء ... vampirisme) إن من يكتشف حقيقة الأخلاق سيكون في الآن ذاته قد اكتشف لا قيمة كل القيم التي اعتقد فيها من قبل، أو التي ما زال يعتقد فيها، وإن يرى ما يستحق التقدير في كل أولئك الذين أجهلوا بأسمى آيات التقدير، ولا في أولئك الذين كرسوا فضيلة مقدسة من بين البشر سري فيهم رهطاً من المخلوقات المشوَّمة الأكثر شؤماً؛ مشوَّمة لأنها ظلت تمارس سحراً وغواية .. لقد ابتدعت فكرة الآلهة كمفهوم نقيض للحياة: داخلها جُمع كل ما هو مضر، سام ومفتر، وكلّ الدواة القاتلة للحياة، في كلِّ موحرٍ مثير للفرح. وابتدعت فكرة «الموراء» -والعالم الحقيقي- من أجل تجريد العالم الواقعي الوحيد الموجود من كلِّ قيمة؛ كيلا يحتفظ لواقعنا الأرضي بأيِّ هدف ولا أية مغفولة، وأية مهمة؛ وابتدعت فكرة «الروح» و«العقل» وأخيراً «الروح الخالدة» بهدف تطهير الجسد، وإصابتها بالمرض -بـ«القداسة»-، ولكي تقابل مسائل الحياة التي تستحقّ العناية الجديّة مثل المأكّل والسكن ونظام الغذاء العقلي، ومعالجة الأمراض، والنظافة وما يتعلق بأحوال الطفس بعدم اكترات أحقر مفزع! «خلاص الروح» عوضاً عن الصحة: أعني بذلك بوتقة العمق الدائري *folle circulaire* ما بين التشنّج التكنوري (من الكفارة) وهستيريا الخلاص: لقد ابتدع مفهوم «الخطيئة» في الوقت الذي ابتكر فيه ما يناسبها من أدوات التعذيب، وابتدع مفهوم «الإرادة الحرة» بهدف تشويش الغرائز، وجعل الريبة تجاهها طبيعة ثانية: إن فكرة «الغيرانية» و«نكران الذات» هي العلامة المميزة للإحتطاط: الإبتذاب إلى ما هو مهلك، وفقدان القدرة على تميز ما هو نافع، وهي التدبير الذاتي متحوّلاً عنوان فضيلة، «واجباً»، و«قداسة»، وصفة «ألوهية» في الإنسان؛ وأخيراً، وهذا هو الأكثر شناعة في الأمر، تتضمّن فكرة الإنسان «الخير» انحبازاً إلى كلِّ ما هو ضعيف، مريض وفاشل، وكل شقي بذاته: كل ما ينبغي أن ينهار ويضمحل؛ يصبّ قانون الانتقاء، وضدّ كل من هو إثنائي، وكلّ متعلّق بالمستقبل، ضامن للمستقبل يمسّغ مثل أعلى مناقض للإنسان الفخور والمتفوّق؟ - ويودعي عندها هذا الإنسان شريكاً...

ولقد تمّ الاعتقاد في كلِّ هذا كخلاق! *Informel - Ecrivez !* سحفاً للشأن الذي.

أنهمتموني؟ - ديونيزوس ضد المصلوب ...

« انظر إنجهل يوحنا: الإصحاح ١٩: «فخرج بهلاطس أيضاً خارجاً وقال لهم ها أنا أخرجهم إليكم لتعلموا أنني لست أجِد فيه علة واحدة. فخرج يسوع خارجاً وهو حامل إكليل الشوك وثوب الأرجوان، فقال لهم بهلاطس هو ذا الإنسان.» / انظر أيضاً لوحة هورينوموس بوش الشهيرة التي تحمل نفس الاسم وحيث يظهر المسيح متقدماً نحو الصليب.

• كاتغلياسقرو: البارون أليساندرو، واسمه الحقيقي جوزيبي بالزانو، مغامر وكيميائي إيطالي من القرن الثامن عشر (١٧٤٣-١٧٩٥)، حقق شهرة في كامل أوروبا بتعاطي الكيمياء وادعائه إتيان المعجزات والإشتغال بصنع الذهب. حكم عليه بالإعدام في روما كجبال وزنديق لعب دوراً أساسياً في «فضية العقد» التي أثارت فضيحة كبرى ضد الملكة آن ماري أنطونيت. تحول إلى شخصية أدبية في أعمال كل من شلر (١٧٨٩) وغوته (١٧٩١) كما في إحدى أوبرات يوهان شتراوس الابن (١٨٧٥). (م).

• أوبرا فاسلر المستوحاة من قصيدة لشيلر كان لها رواج شعبي في ألمانيا آنذاك. (م).

• يعمد نيتشه هنا إلى عملية تلاعب بالألفاظ مستعملاً نعت *Heil* الذي يوهم على مستوى النطق بأنه نسبة لـ *Heil*، لكنّ حذف حرف *z* يجعله يعني المحتال والماكر الخبيث. (م).

• هابشرش فون ترايبتشكة (١٨٤٤-١٨٩٦) مؤرّخ ألماني ذو نزعة قومية ويعدّ ممثل فكر اليمين البروسي للقرن التاسع عشر. • يعتمد نيتشه هنا أيضاً تلاعباً على المعنى المزدوج لعبارة *Schleiermacher* التي هي في الآن نفسه إسم لأحد الفلاسفة الألمان، لكنّها تعني أيضاً (لفظاً) صانع / أو مصمّم الحُجب.

• *die Pöbeln des Capote* حرفياً تعني منقذة الكابيتول. يشير نيتشه هنا إلى حادثة تاريخية شهيرة تتمثل في محاولة الغال مهاجمة كابيتول روما لولا وكان أن ألقط نعيم الإوز الرومان الذين هبوا لردّ الهجوم وإنقاذ الكابيتول. منذ ذلك الوقت غدت طيور الإوز فضيلة مباركة بالنسبة للرومان وسُمّوها بـ«منقذة الكابيتول». • يعود التحدير عن هذا الهاجس في العديد من المواضيع، ويتمايز مختلفاً: لكنّ نيتشه كان شبه متأكد من عملية الإحتواء التي سيجري على فكره بطريقة تشبه السلط بما يتبع ذلك من تزيف وتزوير: عمل قد شرعت فيه أخته إليزابيث فورستر وهو ما يزال يعد على قيد الحياة.

• هذه المقيّة الأخيرة (بين المقتولين) منقودة في النسخ المتداولة، ويختبئها كولي ومونتاري في الطبعة الدراسية النقدية.

• (فصلان من الكتاب: ترجمة تصدر قريباً عن منشورات الجمل)

# التجربة

محمود الريماوي

رائحة. دون أن يقلل ذلك من بهجة النظر إليه. وربما لهذا السبب لم يثبتوا لوحة التحذير التقليدية: احذر الدخان. وبهذا بدا المكان جديداً. المصعد لامع سريع وأكثر اتساعاً، ومن يستخدمونه (بتنا أربعة) بانضمام فتاة إلينا) يتسمون بالحياد والرشاقة والاستقامة.

كنت قد جئت مهمة ضئيلة للغاية، فقد اتصلوا بي لكي أوقع على نموذج أعدوه لهذا الغرض، غرض التوقيع عليه.

إنني أعرف أولئك الموظفين منذ أربعين شهراً، رغم أنهم دائمو التبدل، وهم يعرفونني، حتى الموظف الجديد سرعان ما يعرفني. فأنا أسدّد لديهم الفواتير والرسوم والضرائب، واحتسي عندهم قهوة أستلها من آلة كهربائية أضبع فيها قطعة معدنية. كنت أمانحهم ويمازحونني، وكانت طريقتهم في العمل تثير إعجابي، إذ يتمكنون دائماً من تذليل المشكلات ببراعة لافتة، حتى ينتابني الشعور باني لا أؤدي أي مبلغ مالي يذكر، وذلك بفضل بطاقتي الممغنطة التي يمررونها على آلاتهم السوداء، ويعيدونها لي كما هي وعلى حالها. وإن يلاحظون تبرماً ما على ملامحي فإنهم يعتذرون بلطف ويبدون الاستعداد لاستقبالي في مرة لاحقة إن شئت. أنهم أشد نظافة من موظفي الصيدليات، وأكثر فطنة واتقاناً من موظفي المصارف، وأكثر دقة وصرامة من رجال البوليس، وتسبقهم دائماً باتسمات مشعة وجذلة. كنت أهنأ حقاً بليقياهم،

لم يكن الأمر كما عهدته من قبل. فالجدران ابتداء من المدخل وصعوداً إلى الطابق الرابع، نظيفة لامعة، حتى لتبدو جديدة تماماً. فاجأني المشهد وأبهجني، ولم أتوقف طويلاً عند الإحساس بغربة مفاجئة، في المكان الذي طالما استشعرت الألفة فيه، وكأنما كنت بحاجة إلى هذا الإحساس الطارئ.. إلى الشعور بأنني أنا نفسي أتجدد لا المكان فحسب، وهذا ما حدث على وجه التقريب.

لقد جددوا المكان تجديداً شاملاً، رغم أنه لم يكن في الأصل قديماً. ابتداء من الطلاء المميز للجدران التي تغير لونها إلى ما لا أعرف. لم يصبني عشى البصر أمام ما رأيت، ولكن المفاجأة أخذتني كل مأخذ، ففاتتني أن أتبين اللون الجديد. إنه على أي حال لون مركب متموج، ويتعذر على غير المختصين تحديد تسمية له. ومثل هذه الألوان، تستهويني وتستوقفني حتى لو شعرت أمامها بالحيرة، ذلك أنها تخاطب نقطة أو نقاطاً ما، كأمينة وغامضة في نفسي. أستطيع أن أرى اللون فضياً قشيباً ثم أخضر هادئاً ثم رمادياً سارحاً وحتى عسلياً، لكنه يتشح دائماً بالللمعان والمراوغة والجدة.

وفيما أنا أعبر المكان إذا بيدي تمتد لمحاولة تلمس الجدران، لأتعرف على ملمس اللون. هذه عادتي في عدم الاكتفاء باستخدام حاسة حادة. فإذا بنظرة من أحدهم (كنا ثلاثة فقط ننظر المصعد) تمنعني عن ذلك. لقد حال بيني وبين «التجربة» بعدما حرمت من قبل من تشم رائحة الطلاء. إنه طلاء بلا

★ كاتب من الأردن

رغم أن الكرسي التي خصصها للمراجعين أمثالي صغيرة وضيقة وعالية، ورغم الكاميرات الدقيقة التي لاحظت أنها مبنوثة في المداخل والأركان. وكان يطيب لي أن أقارن بينهم وبين سواهم من موظفين بعينين، يكثرون من تناول الشاي وتدخين السجائر واستدعاء المراسلين، ويعجزون عن حل أية مشكلة تعترضهم.

لقد تغير الوضع، كم تغير الوضع.. كنت أقول لنفسي وأنا أتلمس مكاتبهم المشرقة، بهندستها الجذابة وأرضيتها اللامعة، والموسيقى الحاملة التي تنبعث من موضع ما وتنتشر في المكان، انتشار العطر واللذة في الجسد. وتنتشر معها أصواتهم الخفيفة بل الهامسة في المكالمات الهاتفية السريعة التي ينجزونها، دون أن تتأثر وتيرة عملهم.

لقد ألفت تمام الألفة، هذه الكائنات الجديدة من الموظفين والموظفات الشبان، وإن قصدتهم هذا اليوم، فقد سرنى في البدء ما نال المكان من تجديد. وقد هرولت في الممرات التي أعرفها، وكان عدد المرافقين من المراجعين يتناقص شيئاً فشيئاً كلما اقتربت من الغرفة التي أقصدها. إنها أشبه بجناح صغير أو مقطع زجاجي في مطار حديث، حيث تصطف مكاتب أنيقة وملونة يقف خلفها شبان وشابات يغيضون حيوية ومتأهبون لأداء الخدمة.

رهب بي فجأة صوت أليف يتشعب بالدفع، ولم أتبين على التو إن كان صوتاً لشاب أو لشابة. ومع ارتفاع ووضوح الصوت، ومع ملاحظتي وجود نموذج صغير يجاوره قلم غريب الهيئة، فقد تقدمت. حيث طلب مني الصوت أن أضع توقيع، ففعلت بعد تردد لم يدم طويلاً.

أنبأني الصوت إنهم بحاجة إلى تجديد توقيع بين فترة وأخرى. أومأت برأسي موافقاً، ولاحظت وجود كوب ماء بلاستيك مفلق. ودعاني الصوت

لأن أشرب إن شئت. وقد شربت بالفعل ماء بارداً وجدته لاذعاً. فيما كانت آلة القهوة في الركن تومض وتضيء وتدعوني. كانت مكاتبهم قد تجددت هي الأخرى واتخذت أشكال ثمار فواكه. وقد احتفظوا في الأثناء بحيويتهم، إذ سمعت بوضوح ضحكاتهم الخافتة وتبادل الأحاديث بينهم رغم أصواتهم المخفوفة.

أنجزت رسم التوقيع، فقال لي صاحب الصوت أني لا أبدو اليوم بصحتي الجيدة المعهودة. لم يشجعي ذلك، وشعرت بالحاجة لأن أدافع عن نفسي: إرهاق. قلت: إنه مجرد إرهاق. وسألني إن كنت أرغب في التخفيف منه ومن سواه من عوارض صحية، فضحكت للدعابة التي لم أتوقعها. ثم طلب مني أن لا أتردد كلما دعت الحاجة بإبلاغهم برغبتى بشراء أو بيع أو تبديل شيء ما، أي شيء يخطر ببالي، أو بالسفر أو المجد لدى طبيب أو محام، أو الاستفسار حول أية خدمة تتعلق بسلامتي وراحتي. «إننا نضيف كل يوم خدمة أخرى، وقد أضفنا خدمات جديدة منذ زيارتك الأخيرة، لو تابعت لوحة هاتك المحمول، للخطت مدى شمول خدماتنا، التي نستوفي أجورها منك بأيسر الطرق».

سمعت الصوت وفكرت أني سأنبئ زوجتي بما سمعت حال عودتي للبيت، وأنها سوف يسرها ذلك مثلي.

كنت في هذه الأثناء وحيداً أستشعر قدراً من الوحشة. ولا أعرف إن كان هناك مراجعون، ولم ألحظ وجودهم مثلاً. رغبت - ولا أعرف بالضبط لماذا - برؤية هيئة صاحب الصوت، ولكنني امتنعت عن كشف رغبتى هذه مخافة أن أبدو متطفلاً. وقد تبدى لي في الأثناء أني سمعت أصوات همهمات وشهقات مكتومة، ففادرت مسرعاً عبر الممرات الخالية، وقد اختلطت لدي مشاعر البهجة بأسف عابر.

# أصداء

كايوكو هاياشي\*\*

ترجمة: كامل يوسف حسين

هناك أغنية اعتادت أمي أن تغنيها عندما كانت في عامها السابع أو الثامن، وكان جانب منها على هذا النحو:

إبتاع كعكات أرز في نجازاكي،

أشعل نارا في هايامي،

طهاها في ياجامي،

بردها في كوجا،

إلتهمها في كوياما.

كانت هذه الشذرة من الطفولة قد بقيت معها، وهي تغنيها الآن، محدقة في السماء. جلست على حافة الشرفة، وظهرها المحنني يتأرجح مع الإيقاع، وهي تغني: «إلتهمها في كوياما».

يتسارع غناؤها، عندما تصل إلى هذا البيت، كأنها تلتهم الكلمات التهاما. في غمار اصغائي لها، يمكنني رؤية مسافر يدس كعكات الأرز في فيه، قبل أن يكتشف أحد أنه حظي بها، ويجعلني ذلك أضحك، فتضحك أمي بدورها.

لست أدري هل كانت هذه الأغنية دائعة على امتداد منطقة نجازاكي أم في منطقة إيساهايا على امتداد نهر هونمايو، حيث نشأت أمي. وما من أحد بوسع أن يحدد كم عدد أجيال الفتيات الصغيرات اللواتي أنشدن هذه الأغنية، قبل أن تصل إلى أمي وصديقاتها في حوالي عام ١٩٠٧ أو نحو ذلك. ولكن يبدو أنها لم تعد سرعة رائجة. لم يعد الأطفال يصنعون كرات من قطع من الملابس القديمة والخيوط ويجعلونها تتقاذف على إيقاع الأغاني القديمة، على نحو ما كانوا يفعلون عندما كانت أمي في طفولتها. في ذلك العهد كانت البنات الصغيرات تطلبن من أمهاتهن خيوطا متأقعة

\* مترجم من صر - \*\* لأول مرة باللغة العربية للروائية وهي من أكثر الكتاب الذين تناولوا آثار القنبلة النووية على نجازاكي.

٢٤٤

العدد (٣٢) أكتوبر ٢٠٠٢

الألوان مما تبقى من الحياكة، ويقمن بلفها مرارا وتكرارا حول حزمة من الملابس القديمة أو قطع من الملابس، إلى أن تصبح لديهن كرة. وفي حدائق المعابد أو على جوانب الطرق كن يجعلن هذه الكرات تتقاذف وهن يغنين. ومع كل بيت كانت هناك حركة يتعين القيام بها، وكل حركة أصعب من سابقتها. كن يغنين، «التهمها في كوياما» ويخرجن مسرعات كراتهن إلى أذبال أنوابهن أو أردانها. وعندما يتم أداء هذه الحركة، كن ينطلقن إلى الخطوة التالية.

كان المسافرين على الطريق القديم من نجازاكي إلى إيساهايا يتوقفون في هايامي، ياجامي، وكوجا خلال مسيرتهم على الطريق. وبالإضافة إلى وصف هذه الطريق، فإن الأغنية تصور استعداداتهم الخاصة بوجبة الغداء، حيث كانوا يشترون كعكات الأرز في نجازاكي قبل الانطلاق في المسيرة ثم يتوقفون عند إحدى الدور لطلب قيس من نار المدفأة، وبعد طهي كعكات الأرز كان يتعين عليهم تغليبها لتبرد قليلا. وقيل إن المسافة بين نجازاكي وإيساهايا هي سبعة راي (حوالي سبعة عشر ميلا). هكذا فإن المسافر الذي ينطلق من نجازاكي في الصباح يصل كوجا حوالي الظهر. وتصف الأغنية الرحلة على امتداد الطريق وصولا إلى إيساهايا، لكن أمي لا تتذكر إلا المقاطع المتعلقة بالجزء الواصل حتى كوياما. أما الآن وقد امتدت طريق رئيسية من نجازاكي إلى إيساهايا، فما أشد التغير الذي طرأ على تلك البلدات التي اعتاد المسافرين التوقف فيها.

ولكن في ١٣ أغسطس، عندما كنت في عامي الثالث في مدرسة البنات الثانوية، تعرضت للقنبلة الذرية، خلال

نجازاكي، ووصلت الى النزل الذي أقيم فيه في الثانية من بعد منتصف الليل، وقبل فجر الثالث عشر من أغسطس. وإذا وجدت أنني لا أنزال على قيد الحياة، فقد رقدت على الحصى، ونالت قسطاً من الراحة دام ساعة فحسب، قبل أن تشق الطريق معي للعودة الى ايساهاي.

هكذا فإن أما متهافئة وابنتها التي كانت منذ القصف يعثرها بالتناوب القيئ والاسهال، وقد شح لونها حتى غدا ضارباً الى الأخضر، انضمت الى الحشود الهاربة من المدينة الى ممر هايمي. أشرقت الشمس في وقت مبكر من صبيحة أغسطس، ولكن في الساعة الثالثة كانت الظلمة لا تزال تضرب أظنابها، وفي ضوء على هذا القدر من الخوف، كان النمط الخارجي للجبال المحيطة مرثياً بالكاد في مواجهة السحب، ولم نستطع تبين أي من المدينة أو الناس. وبالصضبة التي يحدثونها في الظلام وحدها أمكننا أن نحدد أن هناك هارين معنا.

كان النزل الذي أقيم به يقع في جوتين- تشو، وهو قطاع من نجازاكي يقع على تل منحد، وكان درج حجري يفضي الى حي المال والأعمال في الأسفل. وقد أقمت هناك بعض الوقت، وهكذا فأنني كنت أعرف عادة من دون النظر أي الدرجات بليت ومدى ما حل بها، لكن قوة الانفجار قضت على أي شيء بما هو عادي، أمسكت بي أمني من معصمي، ومضت تختبر كل درجة بعناية بأطراف أصابع قدميها، وتبلغني بالموضع الذي توجد فيه شظايا الزجاج، أو أي الدرجات انهارت. ولكن حينما تخطت عني قوتي، لم أعد أكثر بمثل هذه الأمور، وتركته توشك أن تملئني حملاً. عندما بلغنا هوتارو- تشايا، كشفت المدينة عن ذاتها صفوفاً من الدور تجلجلى في ضياء الفجر، كما بدت للعيان كذلك الظلال البشرية التي شعرنا بها في الظلام. وبعد ساعات من السير في الظلام تأوهت أمني قائلة: «ما أفزع هذا!»، وذلك عندما شاهدت جموع الجرحى في أشعة الصباح الأولى.

كان هوتارو تشايا على الطريق المفضية الى هايمي. ويجتاز هذا الشارع كذلك هامام- تشو ويمر بالقرب من مزار سوا في قلب نجازاكي. وفي هوتارو تشايا يبدأ التصاعد نحو ممر هايمي الذي يفصل المدينة عن منطقتي هايمي وياجامي اللتين تشكلان محيطها الخارجي. وكل الطرق

عملية في مصنع للخديرة في نجازاكي. في مساء ١٢ أغسطس، انطلقت أمني من ايساهاي لتبحث عني. كنا في مارس من ذلك العام قد غادرنا شنغهاي، وعدنا الى نجازاكي. وكنا عادة نستقل السفينة «شنغهاي مارو» او السفينة «نجازاكي مارو» اللتين كانتا تقومان برحلات منتظمة بين المدينتين اللتين تحملان اسميهما. وكنا نفقو ونحن نصغي للمحرك الذي كان طنينه يشبه دقات القلب، وفي غضون أربع وعشرين ساعة نصل الى مقصدنا. ولكن في عام ١٩٤٠ كانت الغواصات الأمريكية قد أغرقت السفينتين كليهما، ولم تبق إلا سفن قلائل تقل الركاب. وليلاً ونهاراً ظهرت الغواصات الأمريكية على طريقنا المعتاد في بحر الصين الشرقي، ومضت تفرق أي سفينة يابانية بمقدورها أن ترصدها. وللمعودة الى اليابان سالمين، كان يتعين علينا أن نستقل مركباً من بوسان، ولم تكن هنا الا طريقتان للوصول الى هناك، إما عبر الصين برا، أو على امتداد الساحل بالمركب وصولاً الى تشينجنا ومن ثم الى داليان، حيث نستقل القطار الى موكدن وأخيراً الى بوسان. وفي وقت حادثة شنغهاي وغيرها من معارك الحرب الصينية- اليابانية، كنت قد سافرت جينة وذهاباً بين شنغهاي ونجازاكي بالقارب مع أمني وأخواتي، واستمتعت بالرحلات التي نمضي فيها على مهل، والتي كنا أحراراً خلالها في البقاء على سطح المركب وتنسم هواء البحر.

كان شهر مارس ذاك مختلفاً، فقد كنا مواطنات بلد يوشك على الهزيمة في الحرب، وكنا نلوذ بالفرار عائداً الى وطننا الأم. وكان هناك حد أقصى للحمولة يصل الى ثلاثين كيلوجراماً لكل شخص، اضطررنا لحمله بأنفسنا، وقد صممنا أمرنا أخيراً على المضي عبر الطريق البحري- البري. ولكن الرحلة بالمركب من شنغهاي الى داليان وحدها استغرقت خمسة أيام، فيما كنا نسير على مقربة من الساحل ونختفي في ظلال الجزر. كانت رحلة مجهدة، وبعد وقت قصير بلغنا وجهتنا، وسقطت أمني مريضة بذات الجنب. وفي أغسطس، بعد أربعة اشهر قضتها بطريقة الفرائس، تمكنت أخيراً من النهوض والتجوال.

على الرغم من أن أمني كانت لاتزال ضعيفة، من جراء مرضها الطويل، إلا انها قطعت مساحة الراي السبعة الى

التي تخترق نجازاكي تتقارب عند ممر هايمي. والنفق الممتد تحت يشبه فم مغارة هائلة، وما إن تلجه حتى ترى المشهد العام يتغير من الامتداد الحضري الى الريف. وهنا وهناك لم يكن ثمة وجود لمصانع الذخيرة أو الثكنات العسكرية التي يمكن أن تستهدها قنابل العدو، وإنما قرى الصيادين والمزارعين في هايمي وياجامي، خليج طوبعي تحف به رمال شهباء تتألق في الشمس، ودساكر جافة في الجبال مع أجمات اليوسفي وشجر البشمله الوردى. ولم يبد أن الهدوء الريفى يعد ضمانا لتجنب التعرض للهجوم. ولكن على الرغم من ذلك فقد أراد الناس الهرب قبل أن ترحف شمس الصباح على الجبال وتلقي بنورها على المدينة الجاثمة في الوادي الواقع في الأسفل. أعلن نثار المنشورات المتساقط من الطائرات الأمريكية أنه في الثالث عشر من أغسطس سيتم اسقاط قنبلة أخرى من القنابل الجديدة على باقى نجازاكي، وهمسوا برقة في أذاننا: «اسرعوا الآن، اخرجوا بينما لا يزال الوقت متاحا أمامكم». وكان طريق الخروج الوحيد هو نفق هايمي. أما سكة حديد أوراكامي، التي تعد الهم الآخر للمغارة، فقد تم تدميره تماما. ولم تكن المسافة مما يستحيل قطعه، ولكن من أفلحوا بالكاد في الهرب من مقاطعة أوراكامي ناجين بحياتهم لم تواتهم الشجاعة للمودة.

تلاقت الطرق المفصية الى الممر، ولاح النفق للعبان، وتسارعت خطى أسي. وجذبتني من معصمي قائلة: «سأدعك ترتاحين عند الجانب الآخر».

تدلت أعشاب من نباتات معترشة عبر فم النفق الفاجر. وتدل في المدخل مصباح دائري لا يكسو غطاء. حملت الريح التي مضت تهب من الممر معها الرمل وحببيبات خشفة، وبدت ساهنة من الحرائق المشتعلة في أوراكامي، والتي ظلت تنقل منذ التاسع من أغسطس. تأرجح المصباح الكهربائي في الريح، وربما بسبب سوء التركيب توهج وانظفاً ومضى فيما هو يتحرك على نحو أقرب الى التتويم المغناطيسي جيئةً وذهاباً، وبدا كأنه منارة للموتى، ولكن الناس غذاو السهر نحوه، متعثرين في تجاوزهم أحد لآخر مضياً باتجاهه. وكان بعضهم قد وضع، على عربات جانبية مجاورة لدراجات نارية وعلى عربات جر، أقارب لهم أكثر تضرباً من الحروق من أن يسهروا على أقدامهم،

بطانيات، قدور، مقالي، وأغراض منزلية أخرى تكومت عالياً الى جانبهم. أما من لم يكن لديهم ما يحملون عليه مقتنياتهم فقد حملوا كل ما أمكنهم حمله على ظهورهم وربطوا قدوراً ومقالي الى خصورهم بحبال. ولكن حتى مع قفعة أجسامهم ودويها كأنها بطول مما يدرج في عداد الألعاب، فقد كانوا جادين أشد الجدي في الابتعاد. كنت وأمي الوحيدتين اللتين تقف عليهما العين وهما لا تحملان شيئاً إلا غطاء رأس مما بقي من الناز أسدل على الكتفين.

دمدمت أسي لنفسها قائلة: «بقدورهم ومقاليهم».

ولجنا النفق حيث حملنا الجمع معه حملاً. هبت علينا ريح باردة من الطرف الآخر، صادرة من البحر عند باجامي. كانت ريحا رطبا، تنسمتها بعمق، مائلة رثتي بأول هواء رطب أتسمه منذ وقت طويل. وإذا شعر الجرحى بالارتياح الآن لحجب أجسامهم عن السماء، فقد خرجوا عن صمتهم وشعروا في التأوه متألمين. ولم تدم الهودة المنعشة إلا لحظة، حيث اختلطت هبات من الريح حاملة رائحة الدم والصيد الكريهة مختلطة بالهواء المشبع بالملح.

مضى الفصحاي المصابون بالحروق يتأوهون بصوت أكثر ارتفاعاً كأنما رائحة الجروح الأخرى تزيدهم أملاً على ألم، ارتدت أصوات قفعة العجلات والقدور والمقالي مرتدة عن جدران النفق المصدوبة فملأته بضجة تشبه أحجاراً تقعقع في علية من صفح. ولم يلزم الصمت الا من لم يصب السوء أجسامهم. دمدمت أسي قائلة: «تماما كالصينيين، مثل اللاجئين، بقدورهم ومقاليهم» راحت ترتقب أبناء جلدتها وهم يهربون من نجازاكي، ومضت تتذكر الصينيين الذين طردهم الدمار الذي جلبته الحرب من شنفهاي. ولكنها كمن نشبه اللاجئين، بل كنا لاجئين. ولم يكن بمقدور أسي أن تعتقد أن اليابانيين يمكن أن يكونوا بالفعل هاربين وقد شدوا قدورهم ومقاليهم الى خصورهم، فقد عاشت في شنفهاي باعتبارها مواطنة من مواطني أمة مظفرة. وأيا كان مدى الانلال الذي واكب رحلتنا في مارس الماضي عائدتين الى الوطن، الا أننا نحن - اليابانيون - كان بمقدورنا أن ننظر الى أنفسنا باعتبارنا المنتصرين. وعندما بدأ القتال، كان الصينيون دوما هم الذين يهربون بقدورهم ومقاليهم. وإذا أقامت أسي وأصدقائها اليابانيون،



نحو أكثر قوة من شعورك به خلال مشاهدتك المراكب التي تدخل نهر وانجيو وتغادره.

عهد إلى سفينة قيادة ما يسمى بالعمار الصينية التابعة للبحرية اليابانية، وهي السفينة «إيزومو» بحراسة نهر الوانجيو. وكانت سفينة عتيقة متداعية، ساهمت بدورها في الحرب الروسية- اليابانية، تبدو ثقيلة، عريضة المؤخرة، أقرب إلى هدف ينتظر الاصابة منها إلى سفينة حربية. وقد أرسيت على الرصيف الذي يحمل اسمها، على جانب هونجكيو من النهر، الذي كان هاضما للحكم الياباني. وعلى الرغم من أن الرصيف كان محجوزا للبحرية اليابانية، إلا أن المراكب التي تعود للمؤسسات اليابانية، والتي حصلت على تصريح خاص كانت في بعض الاحيان تلقي مرساتها هناك بدورها. وعند ذلك الموضع كان النهر عريضا بصفة خاصة، وصعدوا نحو المنيع كان ينعطف بشدة يسارا. ويمتد عبره جسر الحديقة. وعلى الضفة الأخرى كانت هناك المستوطنة الدولية، التي يقيم فيها البريطانيون، والأمريكيون والفرنسيون وكانت دار الجمارك على مسيرة أربع دقائق أو خمس من الجسر.

أرسيت «إيزومي» مقابل دار الجمارك مباشرة، وإذا رسمت خطا يصل السفينة بالجسر ودار الجمارك فانك ستجد مثلثا نحيل يقع الجسر عند زاويته اليمنى، والجانب الممتد من دار الجمارك إلى السفينة «إيزومي» يميل عبر نهر الوانجيو. وكان منزلي يقع على الخط المستقيم الممتد بين الرصيف والجسر. وكان المنزل الذي لقامت به أوكايو قريبا. وأوكايو هذه هي عاهرة يابانية شنت نفسها. وبعد انتحارها اختفت العاهرات الروسيات البهيماء والخمس أو الست اللواتي كن يقمن معها، وغدا المنزل مهجورا. وكان أمامه مقعد خشبي، وبينما كانت على قيد الحياة اعتدت أن تجلس معها عليه ونحدر عبر الماء. كانت المراكب من كل أرجاء الدنيا، ويكل الاشكال والألوان تدخل الميناء. ومعظمها لم يكن يبقى طويلا. وكنت أمضي لروية سفن البضائع التي دخلت الميناء في اليوم السابق، وقد طليت بدرجة من اللون الأخضر يعيد للذاكرة أنيليفا في البراري، غير انها سرعان ما تنطلق بعيدا. لكن السفينة «إيزومي» لم تتحرك قط، فما من مرة مضيت إلى النهر إلا الفيتيها هناك متشينة بالرصيف. وفيها كنت أرقبها غدوت مقتنعا بأن بعض

المنتصرون، في بلاد ليست ببلادهم، فقد كانوا أحرارا في مشاهدة الآخرين وهم يلوذون بالفرار بعيدا. وهكذا فانه في ذهنها أصبح الصينيون واللجانجون يعنون الشيء ذاته. ولم يبد هذا لها إلا أمرا طبيعيا، لانها لم يحدث أن اضطرت قط للهرب في حياتها، وانما الصينيون هم الذين اعتادوا ذلك. فحينما تحل الحرب برحاب شنغهاي كانوا يحزمون اختهم ويربطونها بحبل ويلقونها على أكتافهم أو حول صدورهم وينطلقون نحو الداخل. وقد ضحكت أمي عندما أبلغتنا كيف أن الصينيين قد تحركوا أسرع من الصحف والمذيع خلال حادثة شنغهاي والحرب الصينية- اليابانية. وربما لأنني نشأت وأنا أصغي إليها، كان لدي بدوي المفهوم البسيط القائل ان الصينيين هم وحدهم الذين يهربون. ولكن على العكس من أمي فقد رأيت حشودا من الناس تعدو في غمار سحب الرمال الصفراء التي هبت على المدينة كجزء من الطبيعة الصينية. وتماشا كما تحدث أوراق الشجر حفيفا عندما تتخللها الريح وترف الطيور والفرشات منطلقة في الهواء مع مرور الموسم، فإن هذه كانت ظاهرة تحدث في بداية الموسم المسمى بالحر. لا تبدأ الموسم على الدوام بالطريقة ذاتها. وفي شنغهاي كان الثامن من ديسمبر ١٩٤١ مختلفا عن أي بداية موسم جاءت قبله. وقد كنت في ذلك العام في الصف الخامس. وعلى امتداد سنتين أو ثلاث سنوات قبل اندلاع حرب المحيط الهادي في الثامن من ديسمبر، كان هناك حديث يدور في شنغهاي حول نشوب حرب بين اليابان وأمريكا. وكان هناك أناس من كل أرجاء العالم. ويستقنأ أكثر العمليات العسكرية سرية، مضت الاسرار الدولية تنتشر عبر الشائعات، ولم تكن تكمنات مبالغ فيها، وانما قامت على أساس ملاحظات لهركات الناس والتغيرات في المدينة. وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع، كان الناس في البلاد المعنية يغادرون شنغهاي إلى أوطانهم. وجرى تدبير أمر رحيلهم سرا من خلال السفارات أو القنصليات، ولكنه فانه تحدث نفسك بأن تلك هي حقيقة الامر، فلم يكن هناك احد على قدر من الاستخفاف بالأمور بحيث يفترض أن الجيران قد انتقلوا فحسب. لقد كانت شنغهاي مدينة دولية، يساورك الشعور على الدوام بذلك، لكنه لا تحص بذلك على

السفن لتلتصق بشدة بالموضع الذي ترسو فيه، لكن ذات يوم اخفقت عن العيان «ايزومي» التي يفترض أنها لا تحير حراكا.

ذهلت، كأنما أصابختي صاعقة، فمجرد حقيقة غيابها كانت مثيرة للدهشة بما فيه الكفاية، ولكنني لم أكن قد أدركت من قبل قط مدى رجابة الفراغ الذي كانت تشغله في النهر، لقد فقد الرصيف سهده، وبدا الوانجيو الذي امتد حتى الضفة الأخرى أكثر عرضا مما تصورت.

سرعان ما أصبحت السفينة التي اخفقت من دون أن تخلف وراءها أثرا مثارا للشائعات بين صديقات أمي اليابانيات، فقد تسالمن عما إذا كان ذلك يعني الحرب، ورحن يرمقن في قلق سحب العاصفة المخيمة على أمريكا واليابان، ويتتظرن عودة «ايزومي». وجعلني سماع الكبار، وهم يتحدثون بأصوات خفيفة، عصبية، ولم أستطع حقا تحديد ما إذا كانت مخاوفي تضرب جذورها في الحرب التي بدت على وشك ان تبدأ في أي لحظة، أم في نفسي، ولكن بدا جليا أن احد اسباب هذه المخاوف يتمثل في أن السفينة لم تعد هناك، رافعة في فخر علم البحرية.

حتى ذلك الوقت، نادرا ما كنت أعي بنفسي باعتباري يابانية. ولم أكن أعرف الا القليل للغاية عن الحياة في اليابان، وسابرت على نحو مناسب للغاية الاطفال الصينيين الذي يملطون في الحي الذي اسكنه. وكنا نلعب لعبة نستخدم فيها «الشطكوك» وهي فلبينات مراشاة بريش الدجاج، كنا نركل غالبا في الهواء بأطراف اصابع أرجلنا، وعندما أهزم كنا ننشاجر، وتصرخ كل منا في الأخرى، تماما كما لعبت أمي بالكرات المصنوعة منزليا، وقد تعلمت من صديقاتي الصينيات كيفية صنع «الشطكوك» من العملات النحاسية وبريش الدجاج، وكنت أبصق كما تفعلن ذلك، فأغض شفتي كما تفعلن شقائق البحر، وأرسل البصاق غالبا من طرف لساني ليتناثر على ضحيتي.

كنت طفلة يابانية، لكنني طفلة نشأت في الصين، وللتقطعت الأساليب الصينية، وعلى الرغم من ذلك، فإن غياب السفينة «ايزومي» قد جعلني أشعر، وإن كان ذلك على نحو غامض، بعدم أمان الحياة في أرض أجنبية.

ثم عادت السفينة الى شنههاي. هل غابت شهرا أو اسبوعا فصعب. ها هي ذي، كأنما لم يحدث شيء، راسية قبالة

الرصيف. لقد تحدث اليابانيون عن انطلاقها في نهر اليانغتسي، لاجراء مناورات. وفي حدود ذلك الوقت نفسه كانت لجنة الترفيه عن العائلات التابعة لمؤسسة م. التي كان ابي يعمل بها تخطط لرحلة بحرية في نهر الوانجيو. كان من المقرر أن تنطلق في السادسة صباحا، وإن تلقى على متن مركب مؤسسة م. الذي حظي بتصريح خاص للرسو قبالة الرصيف. كان الموسم هو بداية الصيف، وهو الوقت الذي تكسو فيه الاوراق الجديدة على الأشجار سطح الوانجيو بالخضرة

في ذلك الصباح كنت واختي على متن المركب قبل الموعد المحدد بنصف ساعة. كانت هناك غمامة خفيفة تملو الماء، وتزداد عمقا مع موجات النهر الرقيقة. سمعنا مجاديف السفن الشراعية والقوارب ثم شاهدناها تبرز من الضباب وتعاود الاختفاء، وفي مدى نظرنا الممدود بدا الوانجيو مفعما بالحياة مع حركة الصباح، ثم دوت صفارة من مصب النهر، ولم يكن هناك مؤشر بعد على قدوم السفينة، ولكن بالاستناد الى طول الصفارة، فأنها لم تكن سفينة بخارية صغيرة كالمركب الذي كنا على متنه، ومع ذلك فإن الصفارة لم تكن بالغة العمق بحيث تدوي في أعماق صدرك، مثل صفارة سفينة ركاب أو سفينة بضائع. وبدت الصفارة التي تشبه صرخة بالغة الحدة مفعمة بالتهديد. وتناثر طاقم مركبنا في المقدمة والمؤخرة، ومضوا يحدقون في النهر بحثا عن مؤشرات الخطر، وهتف أحدهم بنا طالبا ان نتشبث بالحاجز.

اقتربت الصفارة بسرعة، ومضت الشمس تشرق، وتحول لون الغمامة في نورها الى البرتقالي، وبدأت تنقشع. وبعدها رأينا سفينة تنطلق بسرعة باتجاهنا. بدت مائلة للزرقة وصغيرة للغاية، ولها مقدمة مدببة على نحو حاد، تفوح عذبة في الماء وتنثر الأمواج على جانبيها، فيما هي تغذ السير في النهر.

أطلق الرجال على متن المراكب القريبة سبلا من اللعنات، وسمعنا صوت الارتطام الأجوف للزوارق الضخمية، فيما هي ترتطم أحدها بالأخر. لطمت موجات كبيرة الهيكل المعدني للمركب، ثم ارتطمت بالرصيف. أحدثت السلسلة التي تصل الرقاص بالسكان صوتا متناثرا أثناء القائها في الماء. وعندما اجتازت السفينة «ايزومي» أطلقت صفارة

صاعدة الدرج الى غرفتنا في الطابق الثالث، وفتحت بقوة ادراج خزانة ملابسنا، واخرجت افضل ما لدينا من الملابس، والتي نحفظ بها عادة لارتدائها في المناسبات الخاصة. وقالت «ارتديا هذه الملابس» ثم اضافت «وابقيا تحت الأغشية». لقد اردت أن نكون مرتدين أكثر ملابسنا احتمالا وأطولها عمرا، إذا اضطررنا للمغادرة على عجل. صعدت وراء أبي الى السطح، وكان سطحنا الذي يعلو الطابق الثالث يطل على مشهد النهر بكامله. وخمن والدائي اللذان كانا قد سمعا دوي المدافع وقت وقوع حادثة شنفهاي ان هذا الانفجار الذي وقع قبيل الفجر لابد انه قد صدر عن «ايزومي». وطمأنتنا أمني عندما هبطت من السقف قائلة: «سيكون كل شيء على ما يرام. لم يحدث هجوم مضاد». ثم قامت بتشغيل المذياع.

كان كل ما سمعناه هو طنين إشارة بث، تابعت أمني حديثها قائلة: «لا بد أنها ايزومي». كانت هناك خطوط حمراء متألقة من نوران المدافع تنطلق مباشرة صعودا مع النهر، ومضت تصف ما شاهدته. وبعد قليل هلت الأضواء كما حسب والدائي، كانت ايزومي قد أطلقت النار على سفينة حربية. وقد تم توقيف الهجوم ليقتران مع قصف بيهل هارويو، وقبل ذلك كان معبره عسكري قد أهأب بالسفينتين البريطانية والأمريكية أن تستسلما، ولكن البريطانيين رفضوا، بهنما قبلت السفينة «أمريكا» الاستسلام. وهكذا فإن السفينة التي أحدثت أمواجاً كبيرة في قدومها الى الميناء أصبحت الآن في أيدي البحرية اليابانية، والسفينة البريطانية استقرت في قاع الوانجوب.

هل تطمر السماء دائماً عقب جولة من القصف والقاء القنابل؟ في مساء التاسع من أغسطس، كانت السماء تنث ثنياً في نجازاكي. كانت الطقيرات دقيقة للغاية الى حد أنها بدت كأنها هي رذاذ من الغمام. وعلى الرغم من ذلك فإن الرطوبة انسلت الى جلدنا، وأغرقت على مهل أجسامنا، فيما كنا ننظر في الجبال توقف القصف. في الفجر عدت الى المنزل الذي أقدم به وجففت نفسي بمنشفة جافة، ولكن جسمي سريعاً ما ابتل ثانية.

تساقط المطر كذلك في صبيحة الثامن من اكتوبر. استمر العمل في المدارس الوطنية اليابانية كالمعتاد. سرنا في مجموعات مع اطفال من جماعات الأحياء المحددة لذا. في

عالية بصورة خاصة- إما تحذيراً أو إيماءة اجلال- ثم اخفقت، مخلفة في أعقابها أمواجاً هائلة. ومضى العلم الأمريكي يرفرف عند مقدمتها. قال أحدهم: «تلك كانت سفينة حربية».

كان الميناء مليئاً بالمراكب الصغيرة، وإذا كان هناك حد أقصى لسرعة السير، فلو ان السفن عابرة المحيط أقبلت موغلة في النهر بالسرعات التي تنطلق بها في أعالي البحار، فإن المراكب والزوارق التقليدية ستغرق. وكانت السفن الكبيرة تبحر باتجاه منبع النهر في هدوء، بحيث لا تثير أمواجاً مزيدة، وعلى الرغم من ذلك، فإن وزنها وحده كان يجعل سطح الماء مضطرباً ومتلاطم الموجات. وقد تجاهلت السفينة الحربية الأمريكية هذه القواعد.

في طريق عودتنا من الجولة في ذلك اليوم، رأينا السفينة الحربية الأمريكية راسية قبالة دار الجمارك. كانت مشدودة الى طائفة حمراء في منتصف النهر، واستقرت الى جوار سفينة حربية بريطانية كانت قد وصلت قبلها. ووجهت كل منهما مقدمتهما نحو «ايزومي».

تحركت سفينتنا الثقيلة، العتيقة، مجدداً. ابتعدت قليلاً عن الرصيف وصلا الى منتصف النهر، حيث وجهت مدافعها نحو السفينتين الحربيين. الآن ها هي ايزومي تواجه السفينتين الواقعتين عند قمة المثلث الذي يصلها بالبحر ودار الجمارك.

مضت الشائعات التي دارت حول نشوب حرب بين اليابان وأمريكا تتحول الى شيء أكثر تحديداً. ولكن هذه المرة لم يفاد الصينيون المدينة. أقبل شهر ديسمبر، فمكثوا في هدوء بالمدينة، ولم يفادها إلا الاثرياء للغاية بحثاً عن ملاذ.

«الحرب على الأبواب ألا ينبغي أن تبادرن بالرحيل؟» وجهت أمني هذا السؤال الى جاريتها الصينيات، لكنهن اكتفين بالضحك ورددن، «كلا. اننا على ما يرام» كان من الغريب رؤيتهن على مثل هذا القدر من الرضا عن النفس. ومن خلال سلوكهن، علمن أبي وأمي الى انه سهم بعض الوقت قبل أن تندلع الحرب. وخلافا لتوقعاتهما اندلعت حرب المحيط الهادي في الثامن من ديسمبر في ذلك العام. في الخالفة لو الرابعة من فجر الثامن من ديسمبر، استيقظت شنفهاي على دوي نوران المدافع. انطلقت أمني تعدو،

غمام دقيق للغاية بحيث لم نحتج الى مظلات تبعنا قائدنا المنتمي للصف السادس في شوارع شنغهاي المتوترة. كان هناك نطاق حربي مضروب حول الناصية. أوقفت مجموعة من البحرية مثقلة البنادق ذات الحراب جميع الصينيين الذين تثير حركاتهم الشكوك، ومضت تستجوبهم واحدا إثر الآخر. وجاب حراس مسلحون أرجاء المدينة في دوريات مؤلفة من مجموعات تضم كل منها أربعة جنود أو خمسة. وظاهريا بدت الأمور على قدر كاف من الهدوء، ولكن الوطء الثقيل لأحذية الجند تردد صدى في الشوارع.

عندما وصلنا الى الجسر الممتد عبر النورم الواقع قرب مدرستنا، توقف قائد مجموعتنا أمام الجنود الذي يتولى الحراسة، وجان: «الى الأمام، سر». تصلبنا، وبفعلنا بأنزعنا وسبقنا مفرودة تماما، في تناسق مع أبداننا بكاملها.

هذا هو الموضع الذي أجبرت فيه أوكايو، التي نبذت من الجالية اليابانية لكونها عامرة، على الاصطفاف مع الصينيات للحصول على تطعيمهما ضد الكوليرا. ولكن اليابانيين الذين يعبرون الآن هذا الجسر ويختلسون النظرات الى وجوه الحراس فقدوا الثقة التي مكنتهم من ابعاد أوكايو من صفوفهم. ولم يكن الجنود يستثنون مواطنيهم، فكل من تساورهم الشكوك بشأنه يأمرونه بالتوقف بغض النظر عن جنسيته. وربما يمكنك القول إننا كنا نلهم ولاداء لهم بابقاء أجسامنا متصلة تماما ونحن نواصل المسير. كان الصينيون الذين يعبرون الجسر متوترين كذلك، بالطبع. ولكن الذعر لم يكن يستبد بهم، كما هي حال اليابانيين، ولم يحاولوا التفرس في وجوه الحراس. وعلى الرغم من أن هذا الجسر كان يزدهم بالصينيين اللاجئين كلما اندلعت الحرب، فانه ما من أحد كان يلوذ بالهرب في هذه المرة. وقد ترك الصينيون الذين بقوا بلا حراك على نحو عنيد والسفينة الحربية الأمريكية التي انطلقت مسرعة بصورة حافظة بالتحدي صعودا في النهر تأثيرا أكثر عمقا لدى اليابانيين من السفينة البريطانية التي أغرقوها.

أجرى الاصطفاف الصباحي في فناء المدرسة كالعادة. وقفنا مرتجفين تحت المطر. بدأ ناظرنا ذو الشارب حديثه بالقول: «لقد سمعتم جميعا دوي القذائف هذا الصباح، ومن ثم فأنتم تعلمون بالفعل»، ثم مضى فأبلغنا بانتصار

«ايتومي» المجيد، قائلا: «هذا الانفجار سيكون الصدى الأكثر التصاقا بالذاكرة في حياتكم بأسرها. لقد انطلق وبنكم، اليابان، مستهلا معركة عظيمة الأهمية. ولقد سمعتم بأذانكم القذائف الأولى، وأنتم انفسكم ستكونون جزءا منها». ثم صاح: «تحيا الامبراطورية اليابانية العظيمة بانزاي». ومد ذراعيه الى أفصاحها نحو السماء الممطرة. صرخنا راغفين أذرعنا: «بانزاي بانزاي بانزاي». وفيما ارتطمت أذرعنا صعودا وهبوطا، فاضت أجسامنا انفعالا وإثارة.

عندئذ بدأ عزف مارش عسكري، ودرنا في الفناء على ايقاعه. وخلال سيري، رحت أفكر في نهران المدافع التي بلغت مسامعي قبيل الفجر. كنت قد شعرت بها في صميم صدري، ولكن أي «صدى أكثر التصاقا بالذاكرة» سوف تتركه في حياتي؟ تماما كما كان الناظر قد قال، اعتقدت أنني بدوري قد شاركت في المعركة، ورجع ذلك في أحد جوانبه الى أنني كنت هناك عندما بدأت. غير أن الانفجار نفسه قد غاص غائرا في الغشاء الذي يكسو أعمالي الدقيقة، وبدأ يهزني من الداخل.

بعد أن اجتزنا هايمي وهاجامي، وصلنا الى كوجا بعيد الظهر. كان المسافرون الذين أتت أغنية أومي على ذكرهم يخطون سيقان أقوى وكان بمقدورهم قطع المسافة في خمس ساعات أو ست، لكن قطعها استغرق منا تسع ساعات. عندما اجتزنا نفق هايمي، تركتني أومي أرتاح عند قمة الجبل، كما كانت قد وعدت. ولكنها في غضون عشر دقائق أسكتت بمعصمي بقوة وغذت السير مجددا.

سرنا حتى كوجا بلا توقف. بدا أن أومي قد نالها الاعياء نفسه الذي غلبني، قالت: «لم يبق الا ساعة ونيلج إيساهايا، فدعينا نتوقف ونستريح قليلا. عثرت على دار ريفية الى جانب الطريق. كانت الأبواب المنزلة المواجهة للطريق مشرعة، كاشفة عن دهليز وراء غرفة رحبة يكسو حصير اللتانامي أرضيتها. ناددت أومي على أهل الدار للبين ما اذا كان هناك أحد منهم، فخرجت عجوز ترتدي سروالا مخططا من طراز «مونيناي» وأهنت رأسها محبة عندما رأنتني وغمغمت: «لقد عانيت الكثير. يا عزيزتي المسكينة». وحدثننا كيف انه في مساء التاسع من أغسطس، فاض الطريق الذي يخترق كوها بحشود من اللاجئين من

نجازاكي. وعلمت من الاستماع الى أقاصيصهم بكل ما حدث في نجازاكي.

تساءلت أمي عما إذا كان بمقدورنا شرب بعض الماء، مجتذبة المقطع الأخير في الحديث على طريقة أبناء إيساهايا. قالت العجوز، وهي تمضي بنا حول الدار الى حيث مكان البئر. «لقد كانوا جميعا يرددون الماء. لا بد أن ذلك التآلق الهائل كان حارا على نحو فظيع».

كان الماء يتقاطر من دلو البئر العتيقة، متأرجحا برقة جيئة وذهابا. وقعقت البكرة فيما المرأة تدلي بالدلو. صبت الماء في دلو أحدث عهدا، وقالت بلهجة إيساهايا «أشريا ما طاب لكما». ملأت أمي مفرغة الماء الموجودة بجوار البئر، ووضعتها بازاء شفتي. قائلة: «هلمي.. أشربي». أمسكت بها فيما كنت أفرغها دفعة واحدة. ضحككت وهي تحديق في المفرغة الفارغة، قالت «الحمد لله. ثم عاودت الضحك».

قالت المرأة لأمي، التي كانت تبتل منشفة في ماء البئر: «يقولون إن السوفييت أيضا دخلوا الحرب ضدنا الآن». تجمدت يدا أمي. تساءلت: «السوفييت أيضا». ردت المرأة: «صحيح. كل شيء مضى على غير ما يرام. إنها فوضى رهيبة. يبدو أنهم يسبيلهم الى إلقاء احدى تلك القنابل الجديدة على إيساهايا في المرة المقبلة. لذا عليكم التزام العذر». تنهدت أمي قائلة: «إلى أي مدى يتعين علينا الرجل لنهرب؟». قالت العجوز: «أينما تمضيان للاختباء، ستحترقان حتى الهشاشة». أضافت: «لم يبق أمامكما الكثير إلى أن تلبغا إيساهايا. لماذا لا تتوقفا وتترحانا قليلا؟». أشارت الى الدار في ايماءة ترحيب.

جلست على الأرضية الخشبية، مسندة ظهري الى أحد الأعمدة، ومضيت أرتقب الناس وهم يلونون بالهرب على الطريق إلى إيساهايا. ومرت حشود لا نهاية لها من اللاجئين أمامي، معرضين لشمس الظهيرة التي تألقت في سماء زرقاء لا سحب فيها. مضوا يرمقون السماء بعيون مفعمة بالخوف. وكانت في أدنى دمدمة انفجار تبعثهم هاربين نحو الشجيرات. ومن كان يوسعهم المشي كان يتركون العربات الجانبية الملحقة بالدراجات النارية وعربات الجر الى جوار الطريق، والجرحي لا يزالون راكدين عليها، ويسرعون الى الخنادق أو يجتمون خلف الأشجار.

وفي لحظة يغدو الطريق مهجورا، ولا يتناثر فيه: هناك إلا الضحايا المحترقون على العربات. ورحت أنساءل عما إذا كانت هذه الكيفية التي هرب بها الصينيون. ولكن هؤلاء اللاجئين لم يكونوا بالقاطع جزءا من المشهد الطبيعي.

ازدادت خطي الناس ثقلا، وملأ جر القباقيب الخشبية والشمعال المتخذة من القش الهواء، مثل خشخشة نهش خنافس الأرض لجذور الأشجار والأعشاب. وتردد صدى اللقطة الكسول لعربات الجر في الأصليل الساكن. وانتقلت الأصوات من الطريق الى حديقة الدار والى جسمي. وبدأ دوي نيران المدافع المختزن هناك منذ طفولتي يذببانه الكثيبة المنتظمة.

• كايوكو هايباشي هو الاسم الأدبي الذي كتبت تحته كايوكو ميازاكي (١٩٣٠ - ) وقد ولدت في مقاطعة نجازاكي، وأقامت في شنفهاي الى أن بلغت الرابعة عشرة من عمرها، وكانت المدينة الصينية، كما هو معروف، واقعة تحت الاحتلال الياباني آنذاك. وبعد عودة هايباشي الى اليابان في ربيع ١٩٤٥ التحقت بمدرسة نجازاكي الثانوية للبنات. وفي التاسع من أغسطس أصبحت بحرق، لدى تعرضها للقنبلة النووية التي ألقيت على المدينة، وذلك خلال عملها كطالبة مجتدة في مصنع متسوسيشي للنفائس. وقد بدأت الكتابة في أوائل الستينيات، وفي عام ١٩٧٥ نالت جائزة اكوتاجاوا المرموقة، وذلك عن روايتها «ماتسوري نويا» أي «موقع المهرجان» التي تتحدث عن تجربة قصف نجازاكي. وقد أصدرت العديد من الأعمال التي تدور حول هذا الموضوع، وحول تجربتها في شنفهاي، وحياتها الحالية. ومن أبرز هذه الأعمال «شنفهاي» (١٩٨٣) و«بيت في عالم ثلاثي الأبعاد» (١٩٨٤). وهي تعد اليوم من أبرز الكتاب اليابانيين الذين تناولوا موضوع التعرض للقنبلة النووية في اليابان. ويقر ما أعلم، فإنها بخلاف القصة المألثة بين يدي القارئ لم يترجم شيء من أعمالها الى اللغة العربية من قبل قط. والقصة تنتمي الى مجموعة «زجاج مهش، زجاج متفطر» الصادرة في ١٩٧٨ والتي ترجمت الى الانجليزية في عدد مجلة «مانوا» الصادر عن جامعة هاواي في ٢٠٠١ (المترجم).

# أبواب وطرق حائرة

عهد العتيق

تقوده، يقف هناك والناس تدخل وتخرج من أبواب كثيرة، يقف بعيدا ويتذكر أشياء كثيرة ويحلم بأشياء كثيرة!" كل الأبواب تغضي إلى أبواب أخرى..

ليس هناك باب يأتي من فراغ ويذهب بك إلى فراغ. لكنه يقف متوترا يقرأ ماضيه، يقرأ وقوفه الأول أمام العالم والناس والأصوات والحياة مسحورا ومبهورا، خائفا مترددا ومتلصصا، يتأمل قدميه الصغيرتين اللتين لا تقويان على الحركة، يحاول تحريكهما فلا يستطيع أن يتقدم خطوة واحدة، يحاول أن يتكلم فلا يقوى على الكلام، يراقب خطوات البشر في الطرقات بصوت معبأ بالمرارة والبكاء، يراقب حياة تتحرك حوله ويستمع لأصوات متداخلة تأتي من هوة سحيقة في داخله، يظل هناك حذرا وبعيدا ومرتابا، لا يقوى على الدخول، في انتظار باب يأتي من الفراغ ويدخله ثم يقضي به إلى فراغات.

يدخل المطعم الصغير المجاور لبيته المتطامن، يجلس في مكانه المفضل جوار الباب الزجاجي المطل على رصيف الشارع، لكي يتمكن من رؤية المطر الخفيف الذي ينزل الآن من السماء الملبدة بالغيم بعد صلاة الفجر مباشرة.

المطر يغطي زجاج باب المطعم فيبدو مثل لوحة مائية رائعة..

يضع عامل المطعم (الشاي بالحليب) الذي طلبه أمامه، وهو يتأمل العالم الهادئ من حوله، العالم الذي سوف ينطلق بعد قليل لا يدرى إلى أين، يتأمل في رأسه أسئلة كثيرة عن الصباح وعن الأبواب المخالطة الكثيرة في هذا العالم، يسأل وقد ترك خلفه أشياء كثيرة، أبواب الغرف المفتوحة في بيته الصغير، ورائحة الرتابة والملل، ومقاطع حزينة من أغان متقطعة ومبعثرة في الفضاءات الصغيرة المسقوفة، ونوافذ نصف مغلقة... وبعد قليل سوف يعود لشوارع الصباح من جديد وأبوابها الكثيرة التي تقوده، أيضا، إلى محض فراغ.

خرج في صباح هذا اليوم البارد، وضع في جيبه ضحكته المحايدة، وقاد سيارته بهدوء..

يتأمل ناس الصباح، يتأمل شمسا قوية على عينيه المخدرتين، ليظل أقل انتباهها، وأقل حذرا، وأقل رغبة أن يصل إلى ما يريد، لا يعرف ماذا يريد، له ما يريد ولهم ما يريدون، والمسافة بينه وبينهم صباح وضحكة محايدة ونور ساطع لشمس قديمة وعينين مخدرتين، وله عظيم.

يتأمل عيوننا مجاورة ملهنة بالنعاس، يحدق في الفراغات، يتأمل إشارات المرور، وعمال النظافة، وتلاميذ المدارس، يقول سوف أمر على تلك الحديقة المهمة التي تحولت إلى (كيس قمامة) وسوف أمر بجوار مدرسة البنات، سوف أرى الشيخ الكبير الجالس أمام باب المدرسة بعصاه الطويلة وينصف رقدة يراقب احتشام البنات الداخلات، ثم أمر بعد ذلك في طريقي، على سيارات كثيرة تصطف أمام ذلك المطعم الصغير المشهور كل صباح.

خرج في صباح هذا اليوم البارد يضع في جيبه ضحكته المحايدة، خرج من بيته تعباً أو فرحاً أو حزناً أو طائراً مثل عصفور، خرج وهو يخبئ في جيوب ثوبه أشياء كثيرة، وخلفه ترك أشياء كثيرة، أبواب الغرف المفتوحة ورائحة الرتابة والملل، ومقاطع من أغان متقطعة ومبعثرة في الفضاءات الصغيرة المسقوفة، ونوافذ نصف مغلقة، تحدق فيها عدة أبواب صامتة:

الباب الكبير الذي أمامه يقضي إلى باب آخر، والباب الثاني من بعده، سوف يقوده إلى أبواب وعمرات كثيرة، وهو يقف هناك بعيدا، يتربح أحدا يدخل الباب الكبير أو يخرج منه، يقف بعيدا ينتظر الوقت الذي يمضي والناس يركضون هناك يدخلون ويخرجون من أبواب كثيرة أخرى، وبابه الكبير ينتظره، لكنه يقف بعيدا هناك، يخاف الدخول، يخاف الخروج.

يقف مترددا وخائفا ومتلصصا يبحث عن رائحة أقدام

\* قاص من السعودية

# قال الأمس

## ميسلون هادي

هل نسيت شيئاً؟ أين سناء الآن؟ في البيت أم المدرسة أم معي؟ هل تنتظرني في مكان ما وقد نسيته؟ هل المفروض أن تكون معي الآن، وأنا أعبر الشارع، ولكنني سهوت فأضعتها في مكان ما؟ وأظلل للحظات وأجماً ألملم شتات نفسي لأعرف ما هو مطلوب مني في تلك اللحظة بالضبط. حتى إذا ما عرفت أين أنا بالضبط وأني لم أنس شيئاً ما كان يجب أن أفعله، عاد إلي هدوتي وعبرت الشارع بسلام.

قالت يمامة:

— ألا يدرك هذا التشتت دكاً؟

قال:

— في البداية فقط. الآن اعتدت الحياة الهادئة. الرتيبة. النمطية، بل أستطيع أن أقول إنني أشعر بالخجل من حياتي السابقة.. من نزفي وصعلكتي فيما مضى.

ثم ضحك ورفع كتفيه باستسلام وقال:

— صرت زوجاً.

ضحكت يمامة، ووجدته في تلك اللحظة حسن الذي طالما عرفته. ضحكته الجميلة لم تعرف أجمل منها بين ضحكات الرجال.. وروحه المتزامية أكبر من أن تلتها بدلة جسد، أو خيطان قميص، فتفيض عنها دائماً وتظهر واضحة للعيان وكأنها شيء جس ويري ويسمع. كان وسيماً جداً. لحيته الخفيفة تزيد وجهه نضارة وهيبة. وعينه السارحتان هما العنقدان الوحيدان اللذان يجعلان روحه تتمدد براحتها عندما تضيق بحجم الجسد.. ووجدت نفسها تفكر لماذا رفضته زوجاً لها؟.. أرفضته لطلول ما تلازمها في الطفولة والمراهقة والحياة الجامعية؟.. أرفضته لأن حازماً ظهر في حياتها في تلك النقطة الحيوية التي تتحول فيها الفتاة من طفلة إلى امرأة؟.. أرفضته لأنها قد تشبعت به، وحفظته ولم يعد فيه شيء مجهول يمكن لها أن تكشفه أو أن يثير فضولها ك امرأة؟ أخافت منه أصعلكته وشطحاته وغرابه تطلعاته؟.. هو اليوم أبعد ما يكون عن كل ذلك. زوج مثالي وصاحب مهنة مستقرة ويفعل كل ما هو مطلوب منه بانتظام يثير الدهشة. أيفعل ذلك نكايه بها؟.. هل

فرق بين أن تفعل الشيء بأصالة وأن تفعله لأنه مطلوب منك أن تفعله. قالت يمامة ذلك لحسن مراراً وتكراراً، وهي تراه يحول آخر خلصات أفكاره وتأملاته وشطحاته إلى رغبات للمساومة على درهم أو درهمين من أسعار الخيار والطماطم والبصل والبادنجان. قال لها وهو أقرب ما يكون إلى طبيعته الأولى:

— المحطات.. هل يصنعها النازلون، أم الصاعدون؟

قالت له:

— الصاعدون طبعاً.

قال وهو يهز رأسه بأسف:

— بل يصنعها النازلون.

ثم قال وهو يرفع رأسه عن الأوراق التي يخطها أمامه:

— لأن السائق مضطر للتوقف لمن هو معه في الحافلة.

ولكنه غير مضطر للتوقف لمن هو خارجها..

قالت له:

— هل نزلت من الحافلة إذن؟

قال:

— نعم. دعها تحفل بالجميع.. أما أنا فقد نزلت لأرتاح.

ثم أرفد:

— أما أنتم فما زلتم تقفون في مكان تعتقدون أنه يصلح لأن يكون محطة للصعود.. ولكن لا أحد يتوقف لكم.. الكل يترككم ويمضي بضيق ولا مبالاة..

قالت له:

— لم تختلف يا حسن، فأنت نزلت، ولكن نزولك لا يعبر عنك.. كان نزولاً بلا أصالة..

صمت قليلاً وهو ينظر لها بضيق فيه حنو، وحب، وصبر.. ثم قال لها وهو لا يريد أن يجعلها تبدو مهزومة:

— هل تعرفين يا يمامة؟.. أنا مازلت أبذل مجهوداً كبيراً وخارقاً لكيلا تضيق مني بطاقتي التموينية أو بطاقة السكن أو بطاقة الأحوال المدنية؟.. لكي أجعل كل شيء يسير بنظام كان علي أن أقوم بجهد جبار لا طاقة لي به.. وكان ذلك صعباً في البداية. صعباً جداً. حتى أنني كنت أتلفت أحياناً، وأنا أعبر الشارع، وأتساءل بيني وبين نفسي: مع من أنا؟ هل أنا لوحدي

\* كاتبة من العراق

يحاول، دون وعي منه، أن يجعلها تندم عليه؟.. وهل ندمت؟.. لا تعرف ولا تذكر بوضوح لماذا رفضته؟.. ولا تذكر أنها ندمت.. تذكر حازماً فقط بقوة.. وتذكر كم كانت الأيام معه جميلة.. بلا خوف.. بلا ندم.. بلا أي شيء.. عندما كان الوقت يطير كالمدخان.. ولا يجثم على الصور وكأنه عقارب سوداء لم تعد تتحرك في أي اتجاه.. أيهما كان حبا وأيهما فراراً؟ قال وكأنه يقرأ أفكارها:

- صعب.. صعب جدا..

قالت له:

- ما هو الصعب؟

قال:

- أن نحاول تحديد مشاعرنا.

فاجأها جدا.. فأخذت تنظر إليه بخجل.. قال:

- لقد ارتكبنا بحق بعضنا البعض أخطاء.. ومع ذلك لا يزال ولعي فيك كبيراً.. لا أريد أن أسميه حباً لئلا يفقدنا ذلك إلى قصة فاشلة أخرى.. ولكني متأكد من شيء واحد فقط.. وهو أنني لم يعد يفرضني إلا أشياء قليلة جداً في هذه الحياة.. وأنت من بيننا فرح كبير.

قالت بمامة:

- كنت أعتقد أنني أسبب لك الألم.

قال بحزن:

- لا، أبداً.. أنت شيء جميل جداً في حياتي.. وهذا يكفيني. نظرت له بمامة كالمأخوذة، فقال وهو لا يزال ينظر إليها بحزن:

- الجروح التي لا تندمل.. ضرورية للفنان.

قالت له وهي تجد صعوبة في الكلام:

- وما هي أصعب الجروح؟

أطرق ينظر إلى الأوراق التي أمامه ثم قال ضاحكاً:

- جروح حاقات الأوراق.

ضحكاً سوياً في اللحظة نفسها.. ضحكاً ضحكة مخادعة.. وكأنهما أرادا التواطؤ مع هذا الضحك لتخفيف كل الكلام الذي قالاه والتخفيف من جديته وخطورة معانيه.. أرادا بهذا الضحك أن يستديرا فجأة عن الطريق الرئيسي المظلم ويدخلا رقاقة فرعياً فيه تليق من الضوء. قال لها وهو لا يزال يضحك:

- ما أخبار لوحتك؟

تمت الاستدارة كاملة، فقالت له وقد اختفت ضحكتها:

- خافوا منها فاستبعدوها.

قال:

- كنت متوقفاً ذلك. الذاكرة عندنا دائماً مصدر إحراج.

قالت له وكانت لا تزال تفكر بما قاله لها قبل قليل:

- ولكنك لم ترتكب خطأ بحقني يا حسن.

فقال وقد عادت إليه ابتسامته الصانعة:

- حقاً؟

قالت:

- بالطبع.

ثم أضافت:

- هل تحب سماع أشياء حلوة أخرى؟

قال وهو يبتسم باستعداد:

- ما هي؟

قالت:

- أنت ساحر الحديث.. وتعرف كيف تفهم الأمور على حقيقتها بالكبرياء الواقعية.. لا بالكبرياء الفارغة..

ضحك بعمق وقال:

- الله.. الله..

- ثم أطرق قليلاً وقد تلاشت ابتسامته:

- أنا معك فقط ساحر الحديث يا ممامة.. أنا معك فقط على حقيقتي... أما مع الناس فنفسه أخرى تتحدث عن الحمص والعدس والفاصوليا وكافة أنواع البروتينات.

وضعت ممامة حقيبتها على كتفها ثم قالت:

- حسناً.. يجب أن أغادر الآن..

لم يرد.. كان ولجماً ينظر إليها وكأنه لا يراها.. كان يحاول أن يستيقظها معه ولا يستطيع.. كان موجوداً فقط مع أدواته ولكنه خارج المكان. وهي أيضاً كانت قد جاءت تسأله عن مثنى وعمّا إذا كان قد تبين جواباً جاداً عن أمر تلك الأصوات الليلية التي تنطلق من منزله منذ اليوم الأول الذي جاءوا للسكن فيه.. ولكنها لم تجد الجواب مناسباً لامل هذا السؤال.

كان المكان فجأة قد التقط ذبذبة قديمة فأزمن بها ولم يستطع كلاهما منهما فراراً.. الجو أخذ يبرد قليلاً، ونسمات الخريف المبكر عيئت بأوراق الأشجار اليابسة المتناثرة على الأرض وجعلت بعض أكياس النايلون الفارغة، التي حملها الهواء من الخرابية في نهاية الشارع، تتحرك ببطء ثم ترتفع قليلاً ثم تنتفخ ثم تهوي مرة أخرى وتهبط ساكنة على الأرض.



# قصتان

أحمد بن محمد

## ساعات الجد

الجد عن الدوران ما أن لفظ آخر أنفاسه كما جاء على لسان زوجته المتطورة، وليست ساعة الحائط التي أتى بها الجد من رحلته الأخيرة إلى الحج وهي أول وأخر ساعة حائط تدخل القرية وحدها التي توقفت بل كذلك حدث لساعة يده التي جلبها هي الأخرى من الحج حيث صمت الوقت فيها وكف عن الدوران لحظة سقوط الجد سقطته الأخيرة . وبعد مفارقات طويلة بين أرامل الجد وكبار الشيوخ في القرية كان الوسيط بينهم مجموعة من محارم الأرامل اللواتي تسترن بالسواد سمح بأن تنقل الساعة لتعلق في صدر المسجد خلال أيام العزاء لتكون يرهانا قاطعا أمام أعين الجميع على البركة التي من بها الله على الجد من دون سائر خلقه . وبعد اليوم الثالث عقب صلاة العشاء قام أكبر شيوخين في القرية بحمل الساعة عائدتين بها إلى بيت الجد يشيعهم جمع غفير من رجال القرية وأطفالها فسلموها إلى أحد محارم زوجة الجد المتطورة وعادوا إلى أكوأهم وسط مزارع النخيل. وسارت الأيام بعد ذلك سيرها الطبيعي الهادئ في القرية التي تستلقي بين أحضان الجبال منذ مئات السنين وأراح أهلها أكثر من السابق بعد أن تأكد لهم بشكل قاطع بأن خلف الجبال ينام رجل مثله الله على قريتهم دون سائر القرى وتخرج من قبره البركات التي تستعم خيراتها القرية أجيالا وأجيالا أخرى وكان الليل يحط على القرية مسالما فتتهجج من طراوته أنفاس الناس وجواناتهم عدا مكان واحد ما فتئت توثقه الهواجس وتنثال عليه صور الليل الغامضة منذ وفاة الجد وانغفاسه في الظلمة وهو غرقته التي انتقلت إليها زوجته المتطورة بنصبة همسها في أذنها أحد محارمها ومن يومها لم تفارقها الهواجس ومخافي الليل المفزعة ، وكانت عندما تستلقي على الفراش تبدأ باستعادة السنين الطويلة التي قضتها مع الجد بطوأم ومرها وتفتكر آخر ليلة قبل عشرة أعوام تقطعت معه بلحاف واحد وما أن يطبق النوم على جفنها ويذوب في مسام جسدها حتى تفزع مفزوعة من فراشها وقلبها يقرقر وهو على وشك أن يطير من بين ضلوعها فتقضي باقي ليلتها ساهدة لا يهجم لها جنب ، وقد أسرّت بذلك أكثر من مرة إلى محرمها وظلّت منه أن يستشير معلم القرية علها تحد لديه ما يعيد إليها راحتها ويبدد مخافتها من الأحلام التي تقض مضجعها كل ليلة وأخيرها محرمها بأن المعلم يرى بأن روح الجد تزحف في العفرفة التي استنشقت أرجبها الطاهر طوال السنوات التي قضاها زاهدا بين جدرانها وبأن عليها أن تدع عنها هواجس النساء لأن القدر شرفها من دون سائر ضرراتها

حانت ساعة الجد وانتبهت آخر أيام عمره الذي دام أكثر من مائة عام وكان ذلك عند أول خطوط الفجر البنفسجية وكما روت زوجته المتطورة من كل شيء والتي سمح لها الجد أن تستلقي بجواره في ليلته الأخيرة بعد أن افتقر عنها وعن باقي زوجاته في العشر السنوات الأخيرة من عمره لفتروح الحياة الزهد قالت بأنها شاهدته من تحت اللحاف وهو ينهض من على فراشه واقفا على قدميه بجحيرة شاب في العشرين من عمره حتى أن الذائكة عادت بها في لمح البصر عثرات من السنين إلى الخلف ، ولكنه سقط من طوله فجأة وهو يشير بيده اليمنى إلى الساعة الكبيرة المعلقة على الحائط وعندما هزعت إليه كان قد لفظ آخر أنفاسه ومعها روحه .

طارت إشاعات كثيرة بعد موت الجد وحامت في طرقات القرية الملتوية التي تمتد على جانبيها أسوار طينية وأطنة شديد القويون داخلها أكوأهم الطينية المدفونة وسط أشجار النخيل الباسقة وبعض من أشجار الليمون أو المانجو، وكان الغرض من هذه الإشاعات هو تمجيد فضائل الجد حيث لم يدر حديث بين اثنين في القرية إلا ويبرهه ذكر لفضائله ومبائده التي ظل يحملها طوال حياته كمن يحمل على ظهره كيسا من حصي ومُنْها أنه لا يجوز ضرب الأطفال باليد لأن اللحم لا يمكنه أن يضرب اللحم لذلك كانت العصي لا تفارق يمينه إلا عند المصافحة والأكل وعندما يؤم الناس في الصلاة كان يضمها بجواره إلى أن يدعو دعاءه الأخير . ومن بين الإشاعات ما هو مؤكثوته كانتقطاع الماء عن الفلج وبوفا ثلاثة شيوخ تعاقبوه في ثلاثة أيام ومنها ما شط به الخيال الحزين على فراق الروح الطاهرة كهبوط عمود من نور على قبره شاهده القليلون ممن تكبد عنه الصعود عبر الممرات الجبلية الوعرة حيث تقع مقبرة القرية وتنام فيها أجيال متعاقبة منذ مئات السنين كان آخرهم العمود الذي تعثرت قدمه وهو يحاول صعود تلة متآكلة فسقط هاربا في حفرة أسفلها فسحبها رفاهة الذين خرجوا معه لمشاهدة بركة السماء التي كانوا متوقنين بأنها ستهب على قبر الجد الفاضل ورفعه فوق أكتافهم مكملين سيرهم إلى المقبرة حيث حفروا له قبرا بجوار قبر الجد وأوراوا عليه التراب لأنها كانت رغبته التي ينطق بها آخر ما نطق ولأن الفقيد لم يكن له أهل يمكن الرجوع إليهم قبل الدفن. ولكن الإشاعة التي أجتلت عقول الناس وجيرت تلويهم هي توقف عقارب ساعة الحائط في غرفة منام

\* قاص من سلطنة عمان

عليه ليل نهار وبعد أن يتجمع لدي شيء من المال أفتح به ورشة نجارة أو كراج سيارات أنا بالطبع لن أقوم بأي شيء، الهنود هم الذين سيعملون وسارتاح أنا قليلا وسرتاحون أنتم أيضا وسعيف في رغد، أخبرني عن رأيك يا أبي وأرحم لحيتك المسكينه لا عليك من كلام جارتنا أبو عبود أنه رجل خرف ولا عقلاني تعرف بالطبع يا أبي ماذا يعني لا عقلاني لا تصدق كلامه عن كثرة التكاسي في البلد وتضخمها وكسادها، هل تعرف يا أبي ماذا يعني هذا؟ المهم وقصارة القول إن أبا عبود هذا رجل حاسد ويظن بأنني سأنافس عبودا لو أنني اشتغلت على التاكسي وما ذنبي أنا وذنوب أصحاب التاكسي لو كان عبود أكسل من ولدته كرش، يا أمي أرجوكم أن لا تصدقي ما يقال عني وعن الشباب الذين أمشي معهم، إن نساء الحي لا يعجبهن العجب أنهم غير المثقفين والمثقفون شلة أخرى غير شلتي أرجوكم يا أمي بأن تخبري جاراتك بأنه لا داعي للخلل لأن البقر في الظلام يتشابه وموضوع استقالاتي من العمل راجع إلي وحدي وأنا المسؤول عنه وليس أصدقائي ثم ما هذا الرعب الذي ينهال عليكم عندما أ طرح هذا الموضوع، لقد استقال علي وراشد من العمل الحكومي ولم يتغير شيء في العالم صحيح بأنهم ما زالوا عزيان وليس لديهم أولاد ولكن هل هو ذنبي بأنكم زوجتوني بهذه السرعة، زينب لقد أمرتك بأن تخرجي في البحث عن الأولاد وليس الاختباء كالقطعة الخائفة وراء الباب لقد قررت وانتهى الأمر لا أستطيع العودة إلى ذلك المكان يوما آخر، إن الروتين قاتل يا أبي، أني أرى أيامي تصطف أمامي بلا نهاية، إنها جميعا متشابهة كالقبر يا أمي، من الساعة صباحا وحتى الثانية ظهرا أوراق وأوراق متشابهة نفس الحركات نفس للكلام نفس الأخطاء نفس الإنذارات نفس المراقبة نفس الرعب من استئذان المدير للخروج إلى عمل خاص نفس التنمية والهمز واللفز واللزم ونفس المرتب وعندما ينتهي وقت الدوام الرسمي تسد علينا كرش المدير فتحة الباب ويكون علينا أن نجلس ساعة أخرى لإتمام العمل، الآخرون يعجبهم ذلك ولكنه لا يعجبني لذلك سأستقيل، الحرية يا أبي لا تقدر بمال أنت تفهم ذلك، يا أمي أرجوكم لا تنظري إلي بهذا الشكل، يا أبي أرجوكم بأن تفهم أمي وتوضح لها معنى الحرية وأن تكف عن سحب لحيتك لأنها ستخفي على عكس ما تريد يا زينب أين الأولاد يا زينب فقط لاجل الأولاد سأفعل ما تريدون أرجوكم أخرجي الآن للبحث عنهم وكفي عن البكاء.

بهذا المقام .

اقتنعت الزوجة بكلام المعلم ولكنه لم يقنع المنام الذي يتسأل إليها كل ليلة ما أن تغط في النوم ليقلع قلبها وهو نفس المشهد يستعيد كامل تفاصيله في الحلم منذ أن شاهدته أول مرة من شق لحافها عندما قام الجد من فراشه وخطا ثلاث خطوات قبل أن يسقط سقطته الأخيرة وهو يشير بيده اليمنى ناحية ساعة الحائط. ظلت الزوجة المتطورة ترزح طوال عدة أيام بليلاتها تحت ثقل فكرة مخيفة وفي الأخير قررت أن تنفذها وليكن الله في عونها لأنها ارتأت غير ما قاله المعلم الذي لم تجلب لها نصيحته سوى المزيد من الأرق الذي خافت من أن يقذف بها في مجاهل الجنون . فبعد أن تأكدت من سكون الحركة في البيت واستسلام كل من فيه للنوم أغلقت عليها غرفة الجد ووقفت أمام الساعة المعلقة على الحائط ثم رفعت يدها المرتعشة وهي تنتمتم بأيات من القرآن إلى المنطقة التي كان يشير إليها الجد قبل سقوطه ،كان يوجد مسمار دائري صغير فلخت عليه بإبهامها وسابقتها المرتعشتين فأخذ المسمار يتحرك ويدور مع حركة ارتفاع إصبعيها وضجأة دارت عوارب الساعة مع الزمن وأفلتت الأصابع زنهرك الساعة وسقطت الزوجة المتطورة من كل شيء مغشيا عليها.

### لاجل الأولاد

يا جماعة يا بشر افهموني لا أستطيع أن أستمع ان هذا يفوق قدرتي مرارتي ستنفقع، مخي سينفجر، هل تعلمون أين وجدت قلبي أهر مرة؟ في خرابة بعيدة.. نعم في خرابة مهجورة.. لقد قرأت بأن ذلك سببه طول الجلوس في عالم ساموت لو ذهبت إلى هناك يوما آخر أرجوكم أن تفهموني، يا أمي لا تنظري إلي هكذا وأنت يا أبي يكفك شدا في لحبتك سوف لن تطول بهذه الحالة كما تريد يا زينب أسكتي الطفل أرضعيه أو أقميه المصاصة أو أي شيء آخر فقد اتخذت قرار في هذا الموضوع وانتهى الأمر تحركي وكفي عن البكاء أنت وطفلك، خذي الطفل وأخرجي للبحث عن الأولاد لقد أوشك المغرب ولم يعودوا بعد، هيا تحركي يا امرأة، يا أمي لا تقلقي

سوف أجد عملا آخر، ان في رأسي مشاريع أخرى ساموت من أجل أن أحققها وفي نهاية الأمر أموت مغلفا لكم ما تعيشون عليه من بعدي أفضل من أن ينفجر قلبي بلا فائدة في هذا العمل اللاإنساني ما رأيك أنت يا أبي أنت رجل مثلي وتشاهد الأخبار في التلفزيون ولابد أنك تعرف ماذا يعني لا إنساني أكثر من أمي التي تقضي كل وقتها مع الخراف وفي طعام البقرة وحلبها ما رأيك في أن أبدا باستئجار تاكسي أعمل

# المروحة البشرية

يحيى سلام المنذرى

البناء الأخرى. الهندي ينظر في السماء ويتمتم بأيات من القرآن، ثم يلاحظ تلك العضلات الآسيوية التي تتحرك وتنتفخ وتعرق من أجل أن تنتصب الجدران بنوافذها وأبوابها، ومن أجل أن تغطي البيوت بالأسقف، ومن ثم تتدلى منها مراوح ومصابيح. يزرعون البيوت كل يوم، تنتشر مكونة غابة إسمنتية تزيد من حرارة الجو في الصيف.

لكنه يلاحظ نظرات تتابعه من بين زملائه لا يعرف سرها. نظرات غير مريحة منذ أول طابوقة رصها بالأسمنت على الحديد، وحتى آخر لطة لون على الجدران.

\*\*\*\*

حينما أفاق، رأى وجها غريبا فوق رأسه يهتز ويتكلم لم يسمع منه سوى كلمة (سلامتك)، عرف منها أن الشخص من بلاده، ثم تلاشت غيمة الإغماء تدريجيا حتى سمعه يردد (سلامتك.. سلامتك)، أغمض عينيه من جديد وتساءل كيف تحول إلى مروحة آدمية أمطرت آلاما بدل الهواء، جسده متيبس، والصداع كثيف في رأسه، فتح عينيه من جديد وما زال الرأس الدائري الضارب في سمرة داكنة في مكانه وينفس هزاته وكلامه (سلامتك..). فرك رأسه ثم عينيه، تجسس جسده، تيقن أن

انتابتهم نوبة هزت كيان الهندي الضئيل، فقد تركوه معلقا في المروحة الكهربائية المعلقة في السقف، رأسه إلى الأسفل يناطح الهواء المختلط برائحة الأصباغ الحديثة للغرفة. أخذت المروحة تدور بقوة وهو يدور معها، يتدفق دمه ناحية فروة رأسه، والرعب ينتزع قلبه ويهضمه، ظن أنه ميت لا محال، أشياء الغرفة تدور بسرعة البرق في رأسه، ولا يستطيع أن يميزها. جدران تجميع وتدور، يتذكر الطابوق الذي كان يصفه طوال السنة.. كل شيء يتماهى: الخوافذ.. الأبواب.. المصابيح، كل الأشياء اختلطت وصارت عجينة هلامية تلف رأسه.

\*\*\*\*

يتدفق الضوء من ثقب صغير في الجدار الخشبي. الهندي يتأمل ذرات الغبار المصطفة في بطن الضوء، مكونة عصا ذهبية، ثم ينتقل إلى الذبابتين اللتين تتعاركان على حواف كأس الشاي. تنتقل واحدة منهما ناحية ظهر البنجلاديشي الذي يغط في نوم عميق. بينما عصا الضوء تخترق جلد هندي آخر يقفز فجأة منها زملاء بانتهااء الاستراحة وبدء العمل.

آخرون تلفظهم الغرف الخشبية لينتشروا بين الأسمنت والطابوق وأسياخ الحديد وآلات

\* قاص من سلطنة عمان

الحياة ما زالت تدب في عروقه.. سأل باندهاش (ماذا حدث.. أين أنا؟).

رفع رأسه وانكشفت فوقه مروحة كادت ترجع موته، على الفور أغمض عينيه وفتحها تجاه الرجل الذي كان قد قصد طاولة صغيرة، مد يده وأمسك بعلبة أخرج منها حبة، جاءه بها ومعه كأس ماء، حثه على شربها، لم يمتنع وشربها لعلها تأكل هذا الصداق، رجع للمروحة التي فوقه، كانت تفتح فاهها وأنبائها الثلاثة وكأنها تستعد لالتهام ما تبقى منه.

شاهد مراوح كثيرة تهبط عليه من السماء وتتقاذفه بين كل البيوت التي ساهم في بنائها.

كان الرجل الأسمر متوسط البنية، لم يحلق ذقنه، كث الشارب، وثمة شرخ ملتئم في خده الأيسر، قميصه أبيض غير مرتب.

جلس على كرسي خشبي صغير، كانت الكأبة والفوضى تعم الغرفة، سريها الوحيد الذي هو نائم عليه الآن ممزق للحاف، في الركن طاولة صغيرة محملة بأدوية وكأس ماء، أما نافذة الغرفة فهي خشبية.

نظر إليه الرجل الأسمر.. ثم ضحك وقال له بالهندية:

(ما الذي حدث لكي تصبح بذاك الحال ؟).

لم يستطع أن يرد عليه، كان قلبه يخفق بشدة، انتابه خوف وقلق، لكنه سرعان ما استرجع الأحداث إلى أن تذكر كل شيء، وبدأ يزداد خوفا وارتعاشا، تذكر أنه كان مروحة وأخذ يتساءل لماذا أتى به إلى هنا ولماذا أنقذه..

وجد نفسه يسأله من جديد :

( من أنت.. وماذا حصل لي ؟ )

نهض الأسمر بسرعة من الكرسي كأن شيئا لديه.. فتح النافذة وصك على أسنانه..

وقال له :

-(أنا (موهن) عامل (الانترلوك).. وجدتك بتلك الحال المزرية.. أطفأت المروحة وأسعفتك وجئت بك إلى بيتي.. من الذي ربطك في المروحة؟؟).

لم يستطع أن يخبره بالحكاية لأنه خجل من بوح حماقات تشعل الجبال ضحكا، فأطلق عليه كذبة مفصلة شربها مرتاح البال، بينما الأسمر ينظر ناحيته باستغراب وكأنه لم يفهم ولا كلمة واحدة.

نظر ناحية النافذة وتوقع ريشا عاتية تخترقها، كي تنتشل كل ما في الغرفة.

وجه الرجل الأسمر عينيهِ ناحية النافذة وسأله عن اسمه. ثم جاءه صوت يقول: (محمد). نهض الرجل الأسمر متذمرا وخرج من باب الغرفة وأغلقه..

ثم عاد ومعه صينية بها كويان من الشاي. وضع الصينية وخرج من جديد. شاهد المروحة اقتلعت نفسها من السقف وتبعته وأغلقت الباب، ثم تبعتها مراوح أخرى تأتي من النافذة، كل واحدة تفتح الباب وتفلقه بقوة. ثم عاد الرجل الأسمر وفي يديه سكين كبيرة.

لكنه وجد محمدا قد تحول إلى مروحة معلقة في السقف.

# ثلاث قصص قصيرة

محمود الرحبي

١- رسالة

كانت الشمس توقظنا ثم تجري معنا، تسحبنا وتتقافز فوقنا الى ان تودعنا يد الغروب. لم تكن شمساً زائدة، شمساً لغير الضياء، كان كل شيء مخلوقاً من الطين الباردة، الناس والبهائم.

لم يكن مجتمعاً تائهاً، مألين، كان الجميع يسير مع الماء.

انتفضت المدينة كقطيع أعمى باغته الصراخ، حين زارها النفط ومكث طويلاً، فانتفضت معها البهائم والأشجار وظهور العمامة المكنية على الضحك وخيوط النول.

استطاع ان يغير كل شيء، العقول والأجساد، الاجساد أصبحت طويلة وعريضة، والعقول داخلها الكثير وحولها عن طريقها الهادئ، مليئة بالمعلومات والهموم وتفكر بالمال.

كنا لا ن فكر بأبعد من الطمانينة والحذر البارد. وكنا نحتاج لانفسنا، ونصنع العائنا بأيدينا وحين نكبر نصنع أشياء أكبر.

اما هنا فاننا مستسلمون لكل شيء يأتي، ولا نساهم الا بالتهامه والنوم بقرية.

يمرون على يساراتهم ولا يحسونني، بينما كان كل من يمر يحييني حتى وان كان لديه أموال يخفيها عن الحساد والسحرة.

كنا نداعب أكثر الاخلاق صلابه، أما هنا فان أخفها يشبه الموت.

الناس يشبهون الآلات التي يقودونها، صامتون مثلها، ومزمرجون مثلها، استعبدوا انفسهم بأيديهم، يتوهمون انها ملك لهم، بينما الحقيقة يمكن ان تنطق بعكس ذلك، فمنهم يستطيع العبور بدون سيارة وغير ذلك من أشياء أخرى.

يتوهمون ان النفط جعلهم يمتلكون أشياء كثيرة، بينما

\* قاي من سلطنة عمان

جعلهم مستسلمين لكل شيء، يصفعون وجوههم بأيديهم، وهي تتورم كل صباح دون ادراك السبب. هذا المارد الذي خرج من قمقه الدفين وعاث فساداً بالدنيا، استطاع ان يشير الى ضعف الناس، أموال وحفلات ينقلها التلفاز يومياً الى بيوتهم، لكنه استعباد لا يهزم، أكرهنا على صناعة قيودنا بأيدينا، وأصبحنا غريبين حتى عن أنفسنا طرقتنا مهجورة ولكنها مضادة، تقتلنا وهي تضحك.

وحلت لعب الميديا، التي تشد أعصاب الطفل بعنف وراءها محل حكايات الجدات التي كانت تقود خيالنا الى دهايل النوم والاحلام، لتستفيق على صباح الديكة، نراكض الماعز ونطاول أذناء النخيل، وننام ونفوق وكأننا لم نزم، أما هنا فاننا ننام ونفوق وكأننا لم نزم، ونطلب النوم بعد خطوات.

كانت كل البهائم حزيناً لنا، تلعب في كل البهائم ونغتنب وراء ظهور العمامة المكنية على خيوط النول، كانت كل البهائم ملكاً لنا، نأكل ونتعب وننام في أي بيت تطاله خطواتنا، أما هنا فانهم يطردون الأطفال من بيوت الجيران.

وقامت حدود عظيمة بين الرجل والمرأة، حدود سوداء وغائمة، بينما كانت المرأة صنو الرجل، تقوده ويقودها، وكانت الثقة بينهما لا يفرقها الظلام، والقناديل تضيء الطمانينة.

لم يكن هناك ثلاثة مجتمعات، أبيض وأسود وثالث صارخ، كانت جميع الألوان تتداخل في شعلة واحدة، وكان غطاء الرأس حراً ينزاح ويسقط ويرتفع.

اما هنا فقد فقدت الثقة نفسها وتآججت الأحزان في اسوارها، والعيون أشرأت لما وراء السواد والأسوار.

وكان الله في كل لسان، بين الضحك والحزن والنوم واليقظة، يحوم بين الورود والأشجار والقلوب الساحكة. أصبح هنا غريباً ومحتكراً ويعيداً، ولا يطلب الا بالصراخ

والعنف وقد صفق أبواب رحمته، فضاء نداء الفرح  
ليتعالى نداء العذاب والقيامة.

والاغنياء يتباهون بغناهم الذي برق سريعا، فتشكلت  
الفئات المفترسة مقابل الجماعات المعوزة، وبرزت  
الفوارق الطبقيّة بين الناس واصبح ما يفرق بينهم  
شاهقا ومعقدا، فهجرت الأرواح بساطتها وانتصبت  
مكانها أسوار من الوهم حامية وكثيية، والأجساد لا  
تتحرك الا جالسة، والاعصاب ممتورة الى ما غير نهاية،  
الاعصاب وحدها من يتحرك لكثير.

كان الجسد هو الذي يحرك رأسه باتفاق لا يهرق.  
أعرف ان الكثير من الحقول اعملتها الايدي واضمحلّت،  
وأنا منهم، ولكن اذا كان الجميع يتخاطف الى احلام  
العبور للصفة الأخرى، حيث المال، فمن الذي يمكنه ان  
يحرك سواقينا اذا نصبت.

انها الخديعة الباردة في هيئة لذة واحلام وانتشاء يصبه  
الشيطان في قلوبنا كالعسل المسال وعيوننا شاردة  
وشفاهانا تمتق، ولكن الوصول لغيرنا دائما، وما علينا  
الا ان نمر ونضيق، لاننا استمرنا خدعة الشيطان تلك  
ونداه القصي بالعبور الغافل.

تذكرين يا أمي حين ودعتني فوق الجسر، كانت وراءك  
غضاريف الموز تلوح مودعة والنخل يرخي أياديه التي  
ينزلق منها الندى، وكان الوقت فجرا، انهب يا بني فلم  
يعد أحد يشتري ما نحرقه، اذهب والملائكة سترافقك.

كنت حينها أرى الملائكة وأرى وجهك.  
أعمل الآن في محطة للمبشرين، براتب ثمانين ريالاً في  
الشهر، وأنا في شقة استأجرتها مع عمال هنود، تعلمت  
منهم الهدوء والهديان، وسماع الأغاني الطويلة كل  
مساء.

ولكن رغم ذلك فاني أشعر أن حياتي بائسة، وليست لي،  
واني لا أصنع مستقبلا لا لنفسى ولا لمجتمعى، أعمل فقط  
لأنى يجب أن أحصل على راتبي في آخر كل شهر، ولا  
أستطيع أن أجمع منه سوى ثلاثين، وأنت تلحين علي ألا  
أبذر، وأن أحفظ مهرا للفتاة التي بين عينيك، فأغلق  
عيني على نفق، وأله طفل يحضن سحابة الصباح، حين  
كنت طائرا يتقافز بين ثنايا الغيش أراكض الحقول  
وأوقظ البرك الناعسة.

وهنا إذا أظلم وحيدا أظافر الفراغ، صباحاتي بين الأعين  
الفارغة، ومساكني وسط أناس يفرضون كل ما لديهم  
بهود، طيبون وأنا ضائع بينهم.

انقذني يا أمي بدعوة منك فيأسي لا يقاوم، حزين  
وضائع ايتها البعيدة، والملائكة الذين أمرتهم أن  
يرافقوني تركوني وحيدا.

## ٢ - في معنى الأم

لم تقل لنا أحبك يوما.  
وكانت تنهرنا وهي تصرخ في وجه العجين كل صباح.  
وحين شاء والدنا اخراجها الى بيت أهلها دون رجعة،  
سحبنا الى حضنها، والغبار يفوح من تحت أقدامنا  
العارية.

- لن أترك أبنايتي ساعة واحدة، حتى وإن قطعني  
بيديك.

## ٣ - حريق البهضة

انثنى فلاح يحرق حقله مطمئنا، بجانب جدار من  
الطين.

قفزت منه دجاجة وباضت أمام عينيه.  
رفع البهضة وضمها في جيبه وأكمل عمله، فخرجت  
صاحبة الدجاجة التي كانت تتابع الفلاح خلسة.  
ولأنه كان ينوي ابقائها في جيبه حتى ينقضي من  
عمله، ثم يسلمها لصاحبتها كشيء لا يساوي العناء،

ولكن التعب ونقاط العرق التي تسبح حرة في جبينه  
وتغطي عينيه، لم تمكنه من البوح بهدوء عما كان ينويه،  
أمام النظرات المتهمة للمرأة.

فما كان منه الا أن أخرج البهضة من جيبه وقذف بها  
في جدار الطين.

انفجر على الرها صراخ المرأة في اتجاه أبنايتها، الذين  
هرعوا وانثالوا بألسنتهم على الرجل.

الى ان خرجت امرأته وفي يدها اناء ساخن كانت تعده.  
ومن وراء أحد الجدران كانت تتدافع أقدام وعصي تقطف  
من منابتها ثم تسحل.

ومن وراء جدران أخرى تقاذفت أحجار صغيرة وكتل طينية.  
فتعالى هدير الساحة بالضرب والصراخ الى ان طواها  
الظلام.

# جنازة الشاعر

خالد العزري

فجأة وهو يهم بتشغيل محرك السيارة خطرت له أوراقي العمل المكثفة في المكتب ولتني سبق لزيملي أن وشى به بسببها أمام مسؤولهما المباشر وهذا نهره عليها بعد أن ناداه منسق المسؤول المباشر وحين دخل حميد اصطدم واقفا بنظراته المليئة برائحة التسلسل ويديه وهما تهترزان أعلى الطاولة وكأنه مشهد تمثيلي ، لقد كان صوت المسؤول مباشرة مثل مسماه الوظيفي وكان الزملاء في المكاتب الأخرى يتلصصون من خلف الباب على المشهد ، لكن حميد غابت عنه روح الشاعر فلم يمتص غضبه وانذاح فجأة مثل برق قاصف وعلت نبرة صوته للمرة الأولى وأجاب مسؤوله المباشر بعبارة واحدة ظل متحسسا منها طيلة اليوم ولم يعرف النوم طريقه إلى عينيه طيلة الظهيرة على الرغم من أنه كان قد أفاق باكرا في اليوم السابق وعلى الرغم من التعب والإرهاق الذي يعاني منه منذ أيام ولا يهم ما هي العبارة وكيف خرجت وكيف كان وقعها فالهمم بالنسبة لحميد على الأقل أنه رد عن نفسه سياما غليظة لم ترحمه منه شهر تقريبا أي منذ أن بدأ سهمه لدى مسؤول الوحدة في الشركة في الصعود بعد تقرير أعده صدفة لمسؤله المباشر وهذا الأخير رفعه بتوقيعه إلى مسؤول الوحدة لكن حظ حميد كان عجيبا فقد نال التقرير استحسان مسؤول الوحدة فطلب رؤية المسؤول المباشر لحميد لكنه كان في مهمة خارجية كعادته وفي النهاية وصل الخبر بأن محده هو حميد ولا يعني حميد أيضا متابعة ما تم بعد ذلك شأن آخر وإنما يعنيه أن مسؤوله المباشر وفور عودته أبلغ بالأمر ولا يهم أيضا من أبلغه وكيف ولماذا ! وإنما المهم بالنسبة لحميد أن مسؤوله المباشر استشاط غضبا وكاد يسكع كرسيه للأسفل حين رمى بمؤخرته الثقيلة وكرشه الممتلئ عليه دفعة واحدة (ودفعة واحدة تعني بالضبط دفعة واحدة هكذا ! ) خاصة حين عهد مسؤول الوحدة في الشركة إلى حميد بإعداد تقرير آخر وبصورة مباشرة أي من دون أن يمر عبر قناة المسؤول المباشر لحميد وهذه كانت لطمة وفق وفهم المسؤول المباشر ولا يهم حميد هنا ما هي نتيجة التقرير وما الذي جناه من مسؤول الوحدة اضافة إلى اعجابه

أفاق متشاقلا كعادته على رنات هاتفه الخليوي وكان قد نسي - كالعادة أيضا - منذ سهرة البارحة أن يجعله Silent كما كان قد قرر صبيحة الليلة الفائتة والليلة التي قبلها أيضا والتي قبل قبلها ، وإن أن رأسه ثقيل مثل صخرة فقد كان يتلوح على وقع رنات الهاتف ، ولم يكن في الواقع رأسه وحده بتلك الحالة بل كان جسده كاملا محملا بأرطال من الشعب وصرور من الفزع والهواجس والتخمينات الأظبه بكوابيس ليل طويل بلا نهاية ومع ذلك وبالرغم منه فقد رد في النهاية بصوته الغائص في الحلق مثل مريض اللوز :

- آه .. و
- أيوه حميد أنا خلفان أكلمك من البلاد .. الوالدة ( ... ) ماتت اليوم الفجر ...
- أه .. و..
- وبياينتظروا ولدها ( ... ) يرجع من العمرة قبل لا يدفنوها ...
- آه ... !
- البلد كلها مشتلة من الصريع ... !
- آه .. هاه .. !
- آلو .. أفوك الوالدة ( ... ) ماتت الفجر .. بلتقريب عند الساعة هنتين .. كيف انتة بعدك راقد ؟ قوم .. قوم صلي وركب سيارتك وتعال .. متلحق على الجنازة ما أظنهم هابدفنوها قبل الساعة هدعشر الصباح !

كان الوقت قريبا والصحراء كعادتها تهدر بخيلاء ويشر رغم الليل وانطفاء الشمس منذ أكثر من تسع ساعات ، وبين العاصمة والبلاد / القرية صحراء فصحراء فصحراء وكأنها فسحة للحشر ولم يكن أمام حميد خيارات كثيرة فكل ما يستطيع فعله في مثل هذه الحالة أن يفكر فقط في أداء الواجب وهكذا فقد ركب سيارته الصالون الرمادية بعد أن طوى عمامته البنية الداكنة الثقيلة فوق الكلمة الرياضية على رأسه مثل برج هازا الخيزران بين أصابع يده اليمنى مثل رجل قديم جاملا نعاسه بين جفنيه داعكا عينيه مثل طفل

\* قاص من سلطنة عمان

بالترديد لكن المهم أن أمر حميد في القسم تبدل وبدا وكأنه مقبل على حرب أشباح وعليه أن يفاضل بين مسؤول الوحدة وهو مسؤول الجميع ورب الشركة وبين مسؤوله المباشر الذي يملك مفاتيح مستقبله الحقيقية وهو يدرك أن مسؤول الوحدة أي رب الشركة من النوعية التي لا يعجبها الشكوى والتعزم وحميد كذلك لا ينتمي إلى تلك المجموعة التي تفيض بها الشركة ولا هم لها سوى نقل الكلام بين المكاتب وهكذا فقد كان الحريق يهدأ في الصباح بين المكاتب ولا ينتهي إلا بعد سهرة في الحانة ... لقد تذكر حميد كل ذلك دفعة واحدة ومع ذلك فقد قدم الواجب وكان رأسه في غرفة السهارة يتمايل بين الأفكار وبين صحراء يسمع هدير لظاهها بسهولة متناهية لولا هواء صوت المكيف .

كانت الأفكار تتناهى إلى رأسه متشابكة وكأنها استكمال لكوابيس ليلة الأسس وهكذا فقد حدثت نفسة عن اليوم الفائت الذي قضاه في المستشفى مكبلاً نصف ليلة إلى جانب ابن عمه الذي أفلت من الموت ضمن حرب الشوارع التي لا تنتهي ، كان الحادث الذي تعرض له وهو قادم من الصحراء حيث يعمل في أحد حقول النفط جانزياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، ظن كل من شاهد جثة الجمل المباركة فوق رأس سيارته البيك والزعاج المتكوم على الكرسي في غرفة السهارة والدماء المتجمدة في الجوانب ووسط الشارع المسفلت أن لا أحد حيا لكن ابن عم حميد ما زال يصارع الموت في غرفة العناية الفائقة بهجمة مهشمة دون أن يأتي الموت وكأنه يأتي حين لا نطلبه فقط ... وتذكر كذلك صديقه التي وعدها باللقاء وكيف أنهما ظلا يحاولان انتهاز هذه الفرصة منذ اسبوعين تطلعهما سهر طويل على سماعتي الهاتفين كان حديثها مثل الماء الزلال وكان وحده البلمس الشافي وكان وحده الذي يصيب جسده بالخدر فيشعر أنه يطير مثل طائر خرافي فيشاهد العالم من عل. كانت أنثى حقيقية طالما حلم بها منذ سنين وحين أتت فرح بها مثل قصيدة صفق لها الجمهور طويلاً ... تنهد حميد وابتسم وكأنه عثر على مخرج ما لكل هذا التشابك والتعقيد الذي يدهمه! فمن ناحية عليه أن يذهب للعمل أو هكذا يفترض ولأنه فضل الذهاب لأداء الواجب «لزوور الاجتماعات...» فقد بدأ شعور بعدم الارتياح والصفوف ينتابه ومن ناحية ثانية فهو على موعد مع حبيبته التي طال انتظارهما لفرصة اللقاء ففي كل

مرة كانت أسرتها موجودة وتراقب تحركاتها لكنها الآن وحيدة في البيت مع الشغالة فقط ولا يهم حميد أين ذهبت أسرتها ولماذا ومتى ستعود فكل ما يهمه في هذه اللحظة على الأقل هو كيف يوفق بين أداء الواجب في القرية وبين لقاء حبيبته في العاصمة فهل يستطيع العودة قبل المساء مثلاً أي قبل انتهاء الفترة الممكنة لرؤيتها ؟!

أخذ حميد نفساً طويلاً ليس لأن ذكريات الحبيبة طفت على الصدر فقط ولكن كذلك لأنه تذكر بقدره عجيبة على الذكر الأمسية الشعرية التي عليه أن يشارك فيها هذا المساء فحميد شاعر أيضاً والقصيدة التي دوخته طويلاً لم ينجزها بعد ليس مهماً لماذا لم ينجزها وما هي العوامل التي حالت دون ذلك ؟! فالمهم لدى حميد الشاعر أنها لا تزال بأرأسه تدندن مثل طبل وتتنبس معه الهواء ذاته المحمل بالخيبات والاحباطات المتتالية وهذا يحد ذاته مهم لشاعر حادثي مثل حميد لا تولد له قصيدة إلا في الماء العكر وبين محطات القهر .. كان ذلك مساء الأحد حين بدأ الاشتغال عليها وحامت أشباح القصيدة طويلاً قبل أن يتنزل مطلعها المجهول دوماً والصعب في كل مرة لكن مع ذلك لم تكتمل أي على عكس العادة لديه والعادة لديه أن المطلع هو القصيدة، فطالما تنزل من أي سماء كان فإن ما بعده أيسر وإن لم يكن يسيراً .. كانت الاحباطات تتراكم ولا يعرف فعلاً كيف أن المطلع الذي ظل يهجم في رأسه متشابكاً مع أشياء عديدة قد لا يجمع بينها جامع .. كيف أنه وصل في ذلك اليوم وجسده منه ومع ذلك فقد سجله ونام !

وفجأة وهو يذري التراب على الميت في القرية وفرفت القصيدة بخيالها وخيالها مثل محارب منتصر لكن روحها بدت أمام حميد وفي تلك اللحظة الأساسية شغافة مثل ماء النبع ولقد تقاطرت الكلمات أمامه برشاقة متناهية وبدأ يسجلها في ورقة صغيرة كان يحتفظ بها في محفظته والقصيدة أن فعلته تلك قد أثارته فضول العديدين ولم تكن سائفة لديهم وهي ملاحظة لم يكن حميد لينتبه إليها لولا أن أحدهم دفعه بكثفه وهو يهمس له «ما وقته تو ترائنا نعرفك أنك كاتب ... !» وهكذا أعاد الورقة وغصة القصيدة تفرغ في حلقومه ولم يعد للبيت ركضا كما جرت العادة فقد تراجع أمام ثقل الواجب وتأنيب الواقع إلى جانبه في المقبرة ...



## فاسكو\* في بلاص بتري

### طالب العمرى

مؤقتاً عن الرؤية الكاشفة بيننا. وكل خطوة يخطوها تفرغ الطاولات القريبة زبائننا نحو المجهول.

اقترب، قلت، للنادل، لكنه كان يأتيني بالمزيد من القهوة على غير التي طلبتها. ومع كل فنجان أنهيه يلوح طيف الجندي يتباطأ الخطو بأقل من مشية الإنسان العادي.

عندما كان نظري يتلاقى مع نظره، رغم المسافة غير البعيدة نسبياً لالتقاط التفاصيل الصارمة على وجهه. وجذبة ذلك العمل وصرامته والنية الحقيقية لفعلته. كنت حينها ماداً نظري إلى بعض تلك الجدران الحمراء لمبنى البرلمان الذي يحرسه متخيلاً الضوضاء التي تخنقها قاعته الكبرى، وخباب الكلام بعد حين في الهواء العابر، فدقات قلبي تصعد وتهبط مع اقتراب الخطوات نحو. لم أعد أفرق بينها، وبين الخطوات العسكرية التي كانت تطن في أذني لحظة تحركه في نوبته الصباحية تلك.

فقد كان إيقاع الليل ثقيلاً في مدينة تعتاد أن تنام مع صباح الديكة الثاني بعد صلاة العشاء. فخرجوا عن المألوف وعلى غير عاداتها كمدينة للموظفين والطلبة. كنا قد اخترقنا جدار صمت المدينة مادين أصوات الحناجر، ضجيجاً وصخباً. مؤثثين فضاء السكون بالغناء والضحك. فقد كانت الأيام التي سبقت هذا الصباح ساكنة حد الموت. وكانت ابتسامات خجولة تفتل أحياناً من صرامة هذا الصباح العيوس، ولولاها لما مكنتني، ولو للحظة في هذا الزمن البطيء، أن أمادن مقعدي واستكين لقطار الدقائق والثواني.

لم أصدق، حينما صممت الخطوة الحزينة تلك على

ناظراً إلى سماء خفيفة دون تركيز تشاغلني تلك اللحظة هواجس لا حدود لها. محاولاً ببأس التقط فكرة ولو واحدة تمنع تشوش أفكارني في هذا الصباح الذي بدأ لي دون معنى.

ثلاثة طلبات اشترت بها إلى نادل المقهى أن يأتيني بها، متتابعة. حليب مهزس، قهوة مهزسة، قهوة سوداء، حشالنها بأكثر من أعلى من منتصف الكأس.

مع تأكدي له بأن يجلب كأساً باردة من الماء مع كل طلبية لازحلق بها طعم القهوة العالق على الطرف الأول من اللسان.

لقد جرفت بيدي المتعجلة بشكل لا أرايدي كل طلب على حدة بأقصى ما تخيله النادل طوال خدمته المديدة في هذا المقهى. كنت مثلهفاً كعاشق أن يركز نظري على نقطة ما، لكي أبعد، ولو للحظة تلك التموجات لأفكارني غير المعتادة في هذا الصباح الملبد بغيوم طبقية بين ممطرة وقابضة. كانت عيني تتحرك دون ثبات كقارب وسط لجة لا قرار لها. ويدي وقدمي كانتا تلتقطان بحدس الفجيعة ذبذبات زلزال بقوة ٤ درجات على مقياس ريختر.

لم تنفع معها كل محاولات نصف الساعة الذي قضيتها في المقهى أن توقف احساسني بالرب. وبدأ دبيب الخوف ينتشر في جسمي مع ازدياد توجسي باقتراب الحدث المفجع. ها أن رقبتي تستشعر دم قبضة يد ذلك الجندي الذي يحرس مبنى البرلمان قبالتني تماماً من الشارع الآخر. أراه متقدماً فرقة الاعداء التي يقودها نحوي مائلا برأسي بانحناءتين لليمين ولليسار مستفيداً من ذبول اغصان الأشجار المظلة أمامي للتخفي الآني ولو

المكان تلك اللحظة.

كانت الضحكات تنسال الواحدة تلو الأخرى، مخلفة ضجيجاً يتردد صدها في تلك القاعة البرلمانية الكبرى التي أمامي، مخترقه صرامة، وصداقة عين الجندي الذي يحرسها.

حينها أشرت، بحركة من أصابعي إلى النادل يجلب جميع الكؤوس التي بحوزة المقهى، مستغنياً في دهشة طليبي، علاش، قال، بنبرة غاضبة، فقد جاء بها مسرعاً بعد إلحاح، في صينية ضاربة أعناق بعضها البعض مؤلفة موسيقى تصطك لها الأسنان منسربة في ثنايا تلك الضحكات، فقد إمتلأت تلك الكؤوس الفارغة بالدموع التي هطلت من عيني فائضة بزيادة عما تحمله سعتها نحو أسفل شارع محمد الخامس متقاطعة في جريانها بشارع الحسن الثاني شمالاً باتجاه نهر أبو رقراق الذي فاض منسوبه ذلك اليوم حسب روايات الصيادين ومرتادي مقاهي اللوداية.

كان صديقي موجهاً نظره نحو الأرض، صامتاً لا حركة يديها تجاهي وتجاه المشهد البانورامي الذي بدأ يتشكل موجه البشري أمامنا بمقهى الباليما في الرباط.

لقد استفزني صمته، وحرقتني الدمعتان اللتان انسلتا من عينيه وهو منحني الرأس كأنه يبحث بين حبات الرمل عن بقايا أسلافه.

ماذا أفعل، قلت في نفسي لأخرجه من سجن الصمت هذا، رفع رأسه قليلاً، يكاد بين الفينة والأخرى، أن يخرج أمعاءه على الطاولة من شدة المعاناة، يحاول جاهداً أن يمسك نفسه من البكاء المستمر رغم امتلاء جسمه وصحة قوامه. مازال فاسكو صامتاً، وكأنه بحركته هذه يقاوم انهياره الأخير. بعد صمت ثقيل، وتهديدي له بترك المقهى، تركت، قال، ماذا، تركت، قلت، المنزل، قال، لا عليك، قلت، آلاف المنازل توجر هنا وهناك، كنت أحس داخلي بأن حنونه بالاقامة بـ«بلاص بيري» لا

مبعدة نصف متر قبالي. فقد بدأت بشكل تدريجي وحذر مع ملح طيف خفي بالخوف المبطن لمن التخطت تفاصيل وجهي وأنا أرفع رأسي باتجاه الجسد الواقف أمامي، بأن أفكاري ما زالت تطارد شبح ذلك الجندي ببذلته الرمادية، وصرامته وجرس صوته الأجش، التي تجعل العابرين أمام البرلمان يغيرون مسار سيرهم إلى الضفة الأخرى بعد أن تلتقط أعينهم خيال هيئته المريعة. تدريجياً ومع كل تغيير في زاوية النظر تتكشف شخصية هذا الكائن الواقف أمامي، فتبتعد صورة الجندي الذي تتلقفه عيني على مبعدة في موقعه الحقيقي أمام بوابة الحديد التي تحكم الدخول والخروج إلى البرلمان. هكذا وبشكل أكثر تفصيلاً تقترب في اكتمال شخصية هذا الهيكل الأدمي ذي الثياب المهلهلة، وقد غمرت أقدامه ملين رطب بالكاد تستطيع أن تميز لون حدائه، كنت جاهداً أن أنزع الدرهم الفضي بشعاراته وصوره، من محفظة بنطالي لانقذه واتخلص مما قد يطلبه استجداء، ورغم معاندة ذلك الدرهم استقبال أيد جديدة، فقد اغمضت عيني وسحبته بأقصى قوة دافعا به باتجاه الواقف أمامي.

لم يحرك ساكناً. ظل مكانه، دون أن تتحرك يدها لالتقاط هذه الهبة. أثارني غروره، وتمنعه، فالأمر على غير العادة. فمئذ سنوات اعتدت أن لا أنظر إلى وجه أي شخص ماداً يده - فالحاجة سودة وجه - كمال يقال.

رفعت رأسي لتفرس ملامحه. أنت، أفزعتني. قلت. أشرت إليه بالجلوس. لقد هزتني بعنف ضحكة مليئة بدموع مطرية جعلتني أفزع من على الكرسي، كمن مس بحالة من الجنون. وكلما أقول له.. أنت، أنت. تزداد ضحكاتي صخباً تملأ المكان. كنت أضحك إلى مستوى الصراخ بحيث تتحرك الكراسي والطاولات في اهتزازات خفيفة كأنها على أرض رجرجة من شدة الضربات التي تحدثها قدمي في

بضائمه مكان فهو في موقع الحدث. حسب التعريف الاقناضي للولائم الشقراء والملونة.

لقد تركت المنزل. قال.

اذهب مشيراً اليّ بجلبب الضروريات من أمتعته وكتبه.

لم أتمالك نفسي من سماع قصته هذه. فقد أوضحت له أن قصره في موقعه هذا استثنائي وعليه ألا يتركه. فهو رخيص السعر. وذو جاذبية لاستقبال الضيوف وعلى مقربتين من مركز المدينة ومحطة القطار الرئيسية.

لا تنفع. قال. محاولاً لك، لا أقناعي، لا تنفع.

أوضح لي، قلت.

على مضض تكلم، وكأن أسنانه تلوك بمرارة شيئاً لم يتضح لي.

كنت أبتسم كلما نظرت إليه. فعلامه توحى بظرافة حكاية عجيبة يجمع الآن شتات أحداثها ليحكيتها لصديق خاص يكتمها عن آخرين وليخفف بها من مرارة الحدث وقسوته المعنوية.

لقد ترك فاسكو أصدقائه الساعة الثالثة فجراً الأحد ١٩٨٢/١١/٢٠ منسرباً مع هبوب خفيفة، رطبة، وباردة. وقد ساعده في خطواته تلك ان الأمطار قد روت الأرض وخففت بمائها من قطرات الزيت الملتصقة بالشارع التي تلمع في عينيه بين الحين والآخر منبهة إياه الى نهاية الاسفلت على جانبي الطريق.

خطا خطواته تلك بثبات. دون أن تثيره الضحكات وهمسات الليل وأصوات السكاري التي تتقاطر الى أذنه من النوافذ على جانبي الطريق وبعد مسير ٨٠ متراً انصرف يساراً ليواجهه شارع المغرب العربي مقصده الأول، واطمنانه الى الاضاءة الكافية التي تضمها أكتافه. مبدأ خوفاً طفولياً من الأماكن المظلمة.

ونبداً - هذه اللحظة - في خطواته. تثيره شجون وأحداث كثيرة. وطنه، أهله، مصيره المجهول،

الجبهة التي تنتظره بعد تخرجه الجامعي ليحارب فيها، أصدقائه الذين تصله أخبار أشلائهم. رغم خطواته المتقاربة. فقد كان يمشي باستقامة. التفاتاته قليلة. فهدفه الوصول الى البيت من أقصر الطرق وأكثرها أماناً. لا يرغب في أن يكرهه شيء في هذا اليوم الذي التقى فيه أصدقائه. فقد كانت السهرة رائعة، نساء أكثر من الرجال. وشرب يفوح من الأبواب والنوافذ. يبتسم حين تقع قدماء في تجمعات المياه. اللعنة تخرج من فمه على عفوية الحدث والاستنكار. وعلى مبعدة ٣٠ متراً في نفس الشارع تنأى الى سمعه أصوات بالكاد تلتقطها أذن ثقيلة السمع في ذلك الوقت المليء بالرطوبة والتمالة.

أخذ الجانب الأيمن من الطريق حتى اقترب أكثر فأكثر من الأصوات التي باغتنته على حين غرة. فبدأ يظهر له مبنى «لاصافت» حيث تغزل وتنسج النساء أعمارهن في هذا المبنى الكبير. وعلى مقربة من الجدار الخلفي والمظلم لهذا المبنى الكئيب ذي اللون الرصاصي الغامق، تقف سيارة «لاند روفر» ذات لون لم يتضح بشكل يمكن تحديده لكنه كان قريباً من الأخضر الطلحي.

هذه السيارة تشبه الى حد كبير تلك التي تجوب المدن والشوارع ليل نهار كائنة في بطونها بشرا عديدين دون رحمة.

اقترب فاسكو بالمسموح به، بأقصى ما يمكن. لتبيان ما يحدث ولإرضاء لذة الغرور لديه محاولاً تمثيل السكران في مشيته المترنحة، حتى يستطيع ان يسترق النظر من أقرب زاوية للمكان الذي تقف فيه تلك السيارة. فقد شاهد بعينه الضيقتين تناوب شخصين في مضاجعة فتاة في بطن تلك السيارة ذات «الطريال» البيج المبلل بمياه المطر وبالفطرات المائية التي تتساقط من أوراق الشجرة التي تختفي تحتها السيارة.

فقد كانت تلك الفتاة ضحية ابتزاز واضح فأنيها

لا يعكس رغبة مواء لحظة لذة.

حسبها في ذهنه. فوجد نفسه خاسراً في تدخله خصوصاً في تلك اللحظة التي قد يجد نفسه ربما ضحية لها. سارع الخطى ليوافقه في مسيرته نحو الشمال قبلته شارع المسن الثاني عابراً بوابة «الأحد» عبر قوسها على يمين الشارع. وعلى مسافة ٣٥ متراً تقريبا انحرف يمينا باتجاه الأعلى من شارع محمد الخامس ماراً بالمحاذي المقابل للضفة، التي يقع عليها مبنى البرلمان، مبتعداً قدر المستطاع من أية صلة كلامية أو استفسار قد يدخله مع عابرين ليلاً أو رجال شرطة بلباسهم الكاشف لهويتهم أو أولئك السريين بلباسهم المدني. وعند تقاطع الطرق العديدة بالقرب من المكتب الرئيسي للطوران المغربي أخذ الطريق المتجه به نحو سوق الورد وهناك انعطف يمينا بزواية ٩٠ درجة، مستقبلاً شارع الصغير بهدين تمسكان الهواء والفراغ حيث قاربت الساعة الرابعة صباحاً مكثفة معها ظلمة بطابقات غليظة مصحوبة برطوبة باردة في مثل هذا الشهر. رافعة معها نسبة الكحول في جسده احساساً منه بفرة الوصول من منزله.

خطواته الآن أكثر ثقلاً. بصعوبة ينزع قدميه نزاعاً من على الأرض التي يمشي عليها. ولكي يحافظ على توازنه في ظلمة الطريق يمسك بين حين وآخر بجذوع الأشجار وأسجة المنزل بمحاذاته. تعال ، قالت. إقترب. يقترب فاسكو أكثر فأكثر مع إرتعاشات جسده وتحرك عنقه مثل بعير لحظة وقوفه.

تعال، آ. الزين، قالت. فهو الآن لا يتبين شيئاً إلا من صوت يشغل في الظلام. قادت كالمسحور إلى بيته القريب جداً من متدحرجين في مشيتهما دالخين قصره حسب تعبيره الذي تحرسه فهوض الرحمة من كل جانب حيث إن بوابته لا تغلق أبداً. يشق الأنفس صعوداً الدرج المتكسرة أسنانه. وقد

إمتصهما سرير «البونج» من وقفتها، حيث بقي باب الغرفة مشرّعاً على مصراعيه لنسمات الصباح فاضحاً مشروعهما الليلي. ساقطاً أسنان اللحظة المتهالكة بين الفم والفم. كان يلوك تشكلات القبلة/ الحلم.

ما هذا، قالها في خاطره. فقد أحس بشيء في فمه.. بصق بأقوى ما يستطيع على راحة كفه. لقد أبانت تلك البصقة البنية اللون ذات الرائحة العفنة عن سنين ناخرين. فكر بأسنانه. فعددها باصابعه، واحدة واحدة. فوجدها متراسة «كمحزم» كامل العدد.

انتابته نوبة من الكآبة والقرص. وأحس أن معدته تكاد تخرج من فمه. وقادته رؤية المرأة نائمة بمحاذاته نحو سوداوية المشهد، بشكل لم يتوقعه حتى في أسوأ الأحلام: انهضي بسرعة، قالها.

اخرجي لا أريد أن أراك. مؤكداً لها بنبرة صارمة الاسراع بالمغادرة.

لن أخرج.. سأبقى هنا للعناية بك وبالمنزل. أين، أذهب قالت.. لا أحد لي هنا في هذه المدينة. علي أن أترك البهت لك وللشيطان الذي قادني إليك، قال.

لم تعره «الحاجة» أي اهتمام. فقد مسحها سحر الصبا. وبدأت تمارس التنظيف والترتيب وكأن البيت بيتها.

لا يتكلم.. ظل فاسكو طوال ذلك اليوم لا ينبت بشفة أو يتجرع شيئاً في معدته مخافة أن تكون شظايا أسنان تلك المرأة المعجوز عالقة في مسار معدته. سنين مرت.. إلا أن الابتسامة، طرية لحظة استذكّار فاسكو وأسنان الحاجة فاطمة في بلاص بتري.

\* إلى فؤاد... في حله وتراحله.

— الطيرال: غطاء من القطن الثقيل أو القُنب.

— البونج: عادة من الفلّين الصناعي.

— تصنع منها الأسرة والامسحات.

— المحزم: انشطة الطلاقات.

## الاشتغال الثقافي العماني إلى أين؟!

والمرسومة سلفاً.

وخروجاً على تلك المسلمات تفوز اللجنة الأولى (غير ظاهرة للعيان) أحقية التقيد والالتزام بالشروط المحددة سابقاً. حول المشاركات الشعرية بشقيها الفصيح والنبطي. لهذا تجد اللجنة الثانية (الأولى حسب قول المنظمين) والتي تعلن أسماءها في وسائل الاعلام أمام اختيار ما وصلها من مشاركات.

الدورات الثلاث لمهرجان الشعر العماني كررت نفسها: نفس الأسلوب والطريقة... نفس المشاركين... نفس المحكمين (تقريباً؟)... ليس نفس المكان... وستكرر أيضاً نفسها في الدورة الرابعة.. إن شاء الله.

٤ - الكاتب سواء كان شاعراً أو ناثراً أو حتى كاتب دراسة أو مقال وكل من يشتغل بالكتابة والثقافة عموماً معرض اشتغاله للقراءة والتأويل والاجتهاد والصواب والخطأ.

قد تضيق وقد تتسع تلك الرؤى التأويلية والاجتهادية لقراءة ذلك النثر أو الشعر أو حتى المواضيع السياسية وغيرها. هنا يطرح سؤال حقيقي يمس كل من يتعامل مع القلم والورقة (والإنترنت). ما الجهة التي يقف أمامها في حالة المسألة - لا قدر الله- على ذلك الفعل التأويلي المختلف والمتضاد. إن وجد. فمع تشكل بنية الدولة الحديثة والعصرية في سلطنة عُمان وصدور النظام الأساسي للدولة الذي حدد وفصل في الحقوق والواجبات. وكفل حرية التعبير لأفراد المجتمع ضمن الشروط المحددة قانوناً.

وقد حدد النظام الأساسي للدولة أيضاً الجهات التي يقع على عاتقها الادعاء والمقاضة والاحتكام وجهات التنفيذ وفق مسطرة واضحة ومحددة. فالمحاكم المدنية هي من يؤل إليها هذا الاختصاص وليس جهات أخرى.

**طالب المعمري**

الصيف طال على أعناقنا. لهذا شربنا من الأنهر الجافة والطفولة المستدارة قصداً. فالأرض وشمسها قد عتقتنا إلى درجة التحلل حينها انبثقنا من كلمات المكان. المكان الذي نحملة خفية وعلائية، دون أن ننافس التجار أو تضرب أعناقنا العُمَلات. لهذا نسينا الطريق ومنحناء حبال القواد المرنة دون قيد أو شرط لأن يكون لنا خيط طريق، دونه. أو الخيط طريق.

\*\*\*

سأطرح في هذه الصفحة أربع نقاط موجزة في أقل الكلمات. وهي في اعتقادي تهم الثقافة والمعرفة إجمالاً في سلطنة عُمان.

١ - أقام النادي الثقافي مهرجانين للشعر، ناجحين بشهادات من شارك وحضر من داخل عُمان وخارجها. وقد انتهى ذلك النشاط المؤثر بالتوقف ليطمخض عنه! لاحقاً عبر إدارة جديدة مهرجان للشعر النسائي فقط وسيستمر هذا المهرجان - هذا - ما عبر عنه «فرحات على وزن شاعرات» القائمون عليه.

٢ - أقامت بلدية مسقط أيضاً مهرجانين للشعر وكانت هاتان الفعاليتان ناجحتين بكل المقاييس ربما توافرت لمهرجان البلدية الشعري روح أكبر وذلك بإضافة فعاليات مصاحبة لمفكرين ونقاد وأدباء عرب وانتهى هو أيضاً إلى مآل سابقه مع الأمل بالعودة.

٣ - مهرجان الشعر العماني الذي تبنّاه وزارة التراث والثقافة وهو الوحيد الذي تجاوز الدوريتين إلى الثالثة من بين سابقه. فقد أقيم الأول في مدينة نزوى والثاني في مدينة صحار والثالث والأخير في مدينة صلالة بمحافظة ظفار. ربما يطرح سؤال هنا حول الفائدة المرجوة من مهرجان شعري يكرر نفسه بالموجبات التي على كل مشترك أن يلتزم بالقائمة المحددة له

## دراسة الأدب العربي في جامعات غربية

محمد المحروقي \*

بالسكن الطلابي بجامعة لندن حيث اجتمع سليمان العماني ومجدي المصري وجون اليوناني ولؤلؤة الكورية المتحدثة بالعربية فصحاها ودارجتها (الدارجة المصرية) وكاتب هذه السطور. قالت: ماذا تدرس؟ قالتها بعربية فصيحة لم تخرم منها شيئاً. أجهت: الأدب العربي. وبدت عليها الدهشة والاستغراب تخبر بذلك عنهاها اللتان انفرجتا بأقصى زوايا الانفراج. واصلت: تدرس العربية هنا في لندن!!! وبدت مني ابتسامة خفيفة، ابتسامة الواصل بالانتصار وسكت هنيئة قبل أن أرد عليها بسؤال آخر: أين تريدني أن أدرس؟ هي: في أية دولة عربية. قلت: طيب، أولاً لا بد من تصحيح فكرة محورية في هذا النقاش وهي أنني لا أدرس اللغة العربية ولكنني أدرس الأدب العربي. فالعربية هي لغتي الأم ولم أت إلى لندن لأعرف كيف أتحدثها أو أقرأ بها أو أكتب وإنما أتيت لتعلم أساليب البحث المنهجية. ثانياً: مناهج البحث العلمية الحديثة - بشكل عام - هي مناهج غربية المصدر يستوردها العالم كله بما في ذلك دول العالم الثالث، والمناهج

لم تكن لؤلؤة أول من سألت ذلك السؤال، وهي بالأحرى ليست آخرهم على الإطلاق، لقد تردد كثيراً على مسامعي في الشرق وفي الغرب في عمان وفي المملكة المتحدة وأحياناً في غيرهما من الدول التي مررت بها في السنوات الأربع الأخيرة. هذا التكرار - على قلته - زادني حنكة ودراية بمقدار الرد: طويلاً وقصراً مدلولاً بالإثباتات ومثبتاً بالأدلة على صحة ما أعتقد. لم تكن هي أول السائلين في ذات مساء على طاولة العشاء

\* أكاديمي من سلطنة عمان

الأدبية. فقلت له: إن أسمى ما صاغه النقد العربي في هذا الشأن هو ما تم منذ مئات السنين بجهود نقاد من أمثال عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ولكننا لا نستطيع تطبيق نظريتهما تلك تطبيقاً مباشراً وإنما نحتاج لفهمها إلى مناهج غربية والدليل على ذلك الدراسات التي تمت في هذا الصدد كدراسة كمال أبو ديب لنظرية الصورة الشعرية عند عبدالقاهر الجرجاني والتي قارنت إنتاج هؤلاء النقاد بإنتاج نقاد غربيين من أمثال اليوت وريتشاردز وغيرهما.

كثرة تردد هذا السؤال هو ما جعلني أقضي أمسية كاملة أشرح فيها لصديقي الذي ضج من الإستفسارات/الإعراضات التي يواجهها بها الناس. شرحت له الموضوع بكل أبعاده ودقائقه ابتداءً من فائدة تعلم لغة أخرى إلى جانب اللغة الأم كما تشير إلى ذلك الأحاديث النبوية ومنها «من تعلم لغة قوم أمن مكرهم» أو «أمن شرهم» وكما تشير بعض الأدبيات إلى أن كل لغة جديدة هي عقل جديد، مروراً ببيان النظريات النقدية ومنشأها الغربي وأن الاتصال بالغرب هو اتصال لاقتباس هذه النظريات من مصادرها لا الذهاب إلى وسطاء في أماكن أخرى من العالم، وانتهاءً إلى شرح الموضوع الذي أدرس وكيفية تطبيقه لتنظيرات غربية على نصوص شعرية عربية.

لم تعيني الحيلة في توضيح الواضح وإثبات الثابت وإن كان الشاعر يقول:

وليس يصح في الأذهان شيء

إذا احتاج النهار إلى دليل

ولكن الاستفسارات في ذلك المقام تنداح بحسن نية وجودها لن يؤدي أحداً. غير أن الأمر يختلف كثيراً ويصبح من الأهمية بمكان إذ ترتبط به حركة علمية وثقافية ويصبح أمر إثباته ليس مجرد نزعة شخصية محدودة بل تجربة تتصل بحركة المجتمع ككل ويصبح توضيح بعض الأفكار المغلوطة لدى

النقدية في النظرية الأدبية لا تشذ عن ذلك بأي صورة من الصور فالبنيفية وقبلها المنهج التاريخي وبعدها التفكيرية والنقد الحدائي وما بعد الحدائي وصولاً إلى الإتجاهات الجديدة في الدراسات النسوية هي مناهج غربية المنشأ ويطبقتها النقاد في تحليل نصوص تنتمي إلى لغات وسياقات مختلفة ومتباينة: أفريقية وهندية وعربية وفارسية وهلم جرا. ثم لنكن واقعيين ولنفترض أنني ذهبت إلى القاهرة أو تونس أو عمان فسأدرس على أيدي أساتذة هم أنفسهم خريجو جامعات غربية. فمحمود الريبي وصلاح فضل وعبد السلام المسدي وعبد الهادي الطرابلسي وغيرهم تخرجوا في جامعات غربية والنصف الثاني في قائمة أسماء النقاد العرب المؤثرين لم يتخرجوا في جامعات غربية بشكل مباشر وإنما ادمنوا قراءة مناهج النقد الغربية بلغتها الأصلية كمصطفى ناصف وشكري عياد وجابر عصفور وكثيرين غيرهم. أرجو أن تكون إجابتي واضحة يا لؤلؤة. قالت: إنها واضحة ودقيقة والآن أرى سبباً قوياً لمجيئك للدراسة في لندن.

لم تكن حواراتي الأخرى في الموضوع ذاته بذلك السلاسة المشار إليها وإنما كانت أحياناً مع أناس ذوي قناعات مسبقة لا يتغيرون بسماع الأدلة أو مع أناس أكثر طيبة ولكنهم أقل إمكانات عقلية لاستيعاب ما يقال على الرغم من بساطة الطرح. اعترض أحدهم مرة فسألته ببساطة: أين تقترح أن أدرس الأدب العربي؟ فقال متفلسفاً: الأمر شديد الوضوح، العربية هي لغة القرآن والقرآن نزل على سيدنا محمد في مكة. وبالتالي اذهب إلى مكة فهي المكان المناسب لدراسك. فكان عليّ أن أقنع هذا المتفلسف أيضاً أنني لم أت إلى لندن لدراسة العربية وإنما لتحصيل لغة عالمية ودراسة النظريات النقدية. ولكنه أصرّ أنه من غير الممكن ألا تكون هناك نظرية نقدية عربية صالحة لدراسة النصوص

بعض المسؤولين من الأمور ذات الأهمية القصوى. لقد حرّ في نفسي ان اسمع تساؤل لؤلؤة على ألسنة بعض المسؤولين وان اسمع استنكارهم لدراسة الادب العربي بجامعة أوروبا وأنه من الأمور التي يجب منع استمرارها وأن المكان الملائم لهذا طلاب هو جامعات الدول العربية. هل ترانا نحتاج إلى أن نعيد سرد الأبجديات السالف ذكرها مما يتصل بالنظريات النقدية ومما يتصل بتعلم لغة عالمية أم ترانا نحتاج إلى أن نذكر بمثال لرائد من رواد النهضة العربية هو الشيخ رفاعه رافع الطهطاوي الذي ابتعث إلى باريس كمرشد ديني لبعثة علمية وكان دوره محددًا في أن يقيم الصلاة بالمبتعثين وأن يجيب على تساؤلاتهم الدينية. ولكنه أضاف إلى هذا العمل الشريف عملاً آخر فانكب على دراسة اللغة الفرنسية حتى اتقنها ربما أفضل من المبتعثين الأساسيين. ولما عاد إلى وطنه (مصر) قام بدور تنويري رائد منه أنه أسس مدرسة لتعليم اللغات اسمها «مدرسة الألسن» اعترافاً منه بدور اللغات الأجنبية في رقي وتطور المجتمعات. كما كان - وهو الشيخ الأزهرى - من الداعين إلى تعليم المرأة وأن يكون لها دور فاعل في بناء المجتمع على أسس علمية. وكانت له من الآثار ما يستحق الإشادة به وتمثله. ويأتي كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» من الكتب الهامة في أدبيات النهضة العربية فصل فيه ملاحظاته على المجتمع الفرنسي مقارناً إياه بالمجتمع المصري بما في الأول من قيم إيجابية بناءً لا تظهر بشكلها المشرق في المجتمع الثاني متوصلاً إلى حضور القيم الإسلامية العالية في الحياة اليومية للفرنسي فيما يتصل بحبه للعمل وإخلاصه فيه وما إلى ذلك. هل نذكر نموذجاً نهضوياً آخر؟ إنه المفكر المعروف علي مبارك مؤسس كلية دار العلوم التي قال فيها الشيخ محمد عبده إنها المكان الوحيد الذي تحيا فيه اللغة العربية. كانت تجربة مبارك مشابهة لتجربة

الطهطاوي واجه فيها المجتمع الفرنسي ونقل تجربته إلى أبناء جلدته في شكل مؤلفات علمية وأدبية ومشاريع كبرى. أتصور أن الوضع الصحيح - في ظل غياب خطة علمية محكمة - أن يبقى أمر اختيار مكان الدراسة مربوطاً برغبة الباحث نفسه فإن ذلك أدعى إلى تفانيه في العطاء ومثابرته على التحصيل وأنه اذا كان طامحاً في تحصيل لغة جديدة أن تسهل له السبل وتذلل العقبات ويمنح من الوقت ما يكفي لتحصيل اللغة أولاً ثم التركيز على موضوع البحث ثانياً. ومن الجوهري، أن طالب الأدب العربي يمكن ان يدرس في أي بلد غربي حيث يتوافر المناخ العلمي ابتداءً من الأستاذ المشرف الذي يقوم بدوره - غالباً - على أتم وجه ضمن جدول زمني متعارف عليه بينه وبين تلميذه، لا يتأخر عن موعد ولا يضمن بنصيحة. وهي باختصار علاقة سليمة. ثم هناك المكتبات وتسهيلات الإعارة والإعارة بين مكتبة إضافة إلى وفرة المصادر والمراجع بجامعة عريقة تبلغ خبرتها مئات السنين، وتبلغ مخازن بعض مكتباتها سبعة أميال كما هو الحال بإحدى الكليات باكسفورد، هذه هي المخازن فقط!! إضافة إلى ذلك كله، البيئة العلمية النشطة التي تساعد على الإنتاج والتحصيل.

وكما يقال «ويضدها تتميز الأشياء» فلنقف وقفة سريعة على حال الجامعات العربية مع الإحترام الكامل لدورها الريادي والأبوي في بث نور العلم والثقافة إلا إنها - كأي مشروع عربي - أمست تعاني مشاكل مفصلية. فعلاقة المشرف بالطالب في كثير من الأحيان علاقة غير طبيعية، غير انتاجية تعرقل الطالب وتضيّع الكثير من جهده والكثير من عمره ويكفي أن تعرف أن مشروعاً علمياً يحتاج - عادة - ثلاث سنوات يقضي فيه الطالب خمس سنوات والبعض سبع سنوات والآخر - وهذا هو الأغرب - يقضي عشر سنوات!! مثال آخر يمكن ان



وما يماثل ذلك مرارة ألا تلقت إلى هذه السلبيات ونظّل مصرّين على بحث طلابنا للدراسة في جامعات لم يعد لديها الكثير لتقدمه أو بشكل أدق قست عليها الظروف السياسية والإقتصادية المتدريّة في العالم العربي فحوّلتها إلى ما آلت إليه من أطلال جامعات وأشباح أساتذة.

عندما كتب الصديق سيف الرحبي محتفياً «بحزمة الأوهام الجميلة» في إشارة لبقية منه إلى مشاركات لبعض الشباب الأكاديميين كان لدينا شيء جميل مفرح وإن كان هذا الشيء مجرد أوهام فقد تصدق الأماني مرة واحدة أو مرات عديدة، ولكن في ظل توجه أشرت إليه سابقاً لن يعود للأجيال القادمة «حزمة أوهام جميلة» يفرحون بها إذا ما دفع بهم ضد رغباتهم العلمية.

وفي الختام أريد التأكيد على أن القضية تخرج من إطار التجربة الفردية إلى ما يمكن أن يؤثر سلباً على جيل تال أو على أجيال تالية من الدارسين. وأن استقرار نظرة كذلك ينهي ألا يستمر. وفي إطار مراجعة هذه القضية هناك أصوات عديدة لها حضورها من مثل التجربة الفذة للزميلة شريفة اليحيائي في تطيلاتها لاتجاهات القصيدة الحديثة في دول الخليج العربي والمؤثرات السياسية والاجتماعية على هذا المنتج وكذلك الإشارة لتجارب ما زالت في طور التشكّل للزميل هلال الحجري الذي يتبنى بعض مقولات نقد ما بعد الحداثة في معالجته لنصوص نثرية تنتمي إلى «أدب الرحلات»، وكذلك الزميلة سناء الجمالي التي تضفي تجربة سردية لأحد الروائيين العرب المعاصرين لمنظر شكلاني اجتماعي له تأثيره الشديد على الحركة النقدية المعاصرة هو باختين. تحصل هذه التجارب بشكل أو بآخر بنقد الأدب العربي ولا يوجد أي تعارض في ذلك مع كون الباحثين المشار إليهم درسوا أو مازالوا يدرسون في جامعات غربية.

يقدم عن المكتبات وخدماتها ومصادرهما ومراجعتها. في تجربة لي بمكتبة بعض الكليات المرموقة في جامعة عربية طلبت رسالة دكتوراة في موضوع نقدي يتصل بالصورة الشعرية، فقالت لي الموظفة: الرسالة في «التجليد». وبحسن نية صدقت هذا العذر، فليس هناك سبب واضح للكذب في موضوع كهذا. وحيث إن الرسالة من المراجع الهامة لي فقد سألتها سؤالاً آخر: متى تنتهي عملية «التجليد»؟ فسأطلب من أحد أصدقائي أن يعود ولو بعد أشهر ليصوّري بعض الأشياء منها. قالت الموظفة وقد أدركت مدى حرصي على الحصول على الرسالة: الموضوع ببساطة أن هذه الرسالة لن تعود ثانية فهي مفقودة بل بلفظ أدق هي «مسروقة» وأن لفظة «تجليد» ليست إلا تهذيباً وتطويراً لكلمة أكثر قسوة هي «مسروقة». وكانت اجابتها كالصاعقة هل يعقل أن تسرق رسالة علمية من جامعة عريقة ومن مكتبة يفترض أن تكون حصينة!! ولماذا سرت؟ أما الإجابة على ذلك فهي أمر وأقسى من الإجابة الأولى. فكما قالت الموظفة: سرقت لتقدم إلى جامعة أخرى باسم باحث آخر كل دوره أنه أزال الورقة الأولى ليضيف إليها ورقة مزيفة بمؤلف مزيف وعنوان آخر. هنا أدركت فظاعة الإنحطاط والتخلف في العالم العربي:

وإذا أصيب القوم في أخلاقهم

فأقم عليهم مأتماً وعويلا

و بطبيعة الحال أن ما ذكرته عن الإشراف والمكتبة ما هو إلا غيض من فيض. حديث مليء بالمرارة والواقع الخائف الذي لا نريد أن نعانيه لفرط قسوته بل نهرب من ذلك إلى الكذب كما فعل من قبل شاعر العربية الأكبر المتنبي عندما هرب إلى الكذب عن تصديق خير وفاة أخت سيف الدولة الحمداني:

طوى الجزيرة حتى جاني خير

هرعت فيه بأمالى إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً

شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

# الشاعر متجولا

## خبط الأجنحة

### تحت أكثر من سماء

### لأمجد ناصر

رؤوف مسعد\*

«لقمة عيشه» في صحيفة القدس العربي.  
في الأجنحة يرسم الكاتب صورة شعرية للناس والأماكن، ما يزال - بعد - ممسوسا بالمقاهي العربية وضجيجها. هناك يلتقي الشعراء ويتذاكرون أيامهم ويروون قصائدهم.  
«تحت أكثر من سماء» «يستعريض» برحلات إلى.. عن «الرحيل» الذي كان في غلاف «... الأجنحة» وبين تاريخ نشر الكتابين ثمانين سنوات.  
السنوات الثماني جعلت الكاتب أكثر دقة في فصله بين الهمين السياسي والثقافي. يحاول - جاهدًا - أن يتمرد على قبيلته السياسية مثلما تمرد الشعراء الصعاليك؛ على قبائلهم وعشائريهم، في السابق، غير مبالين بهدر دمائهم.  
يعلن «أن أسئلة الأمانة العربية اليوم السياسية والثقافية والاجتماعية متشابهة جدا، تشابه خبيات أبناء هذه الأمانة في تحقيق الحدود الدنيا من طموح في جعل أمتهم صالحة لحياة حرة كريمة. والنقل الأكبر كما سيلمس القارئ، هو للثقافي والاجتماعي والتاريخي باعتبار هذه الأبعاد أكثر قدرة من السياسة على عكس ما هو استراتيجي»  
لماذا هذا التحول ؟  
يجيب : «ليست السياسة دليلا صالحا لمعرفة ما يعتمل في الحياة العربية من أحداث وتمخضات بينما الثقافة، بمختلف أوجهها هي دليل أقل مراوغة»  
مل الكاتب من مراوغات السياسة، ان تقدم له إجابات عن أسئلته. التجأ إلى الثقافة (وهو المثقف الذي انتمى للسياسة بقصيدة الشعر) !  
لم يستطع الصمود طويلا أمام قراره. يقدم لنا فاتح الشهية الأولى في مفتتح كتابه بـ «تقرير» سياسي دقيق عن انهيار التجربة الاشتراكية العربية الأولى في جمهورية اليمن،

يقول المؤلف في تقديمه لكتاب  
تحت أكثر من سماء:  
«تبدأ هذه الرحلات -  
الكتابات- من حيث انتهى  
كتابي السابق «خبط الأجنحة»  
ولكنها تذهب على ما أزع، إلى  
مدى أبعد، سواء في الأمكنة أم  
في ما تطرحه هذه الأمكنة  
وشخصوها وسياقاتها  
التاريخية والاجتماعية  
والثقافية من أسئلة».  
«خبط الأجنحة» الصادر عام  
في ١٩٩٦ من دار ريسا  
الريس «اللندنية» ينشغل كما  
يعلن الغلاف بـ «سيرة المدن  
والمقاهي والرحيل» ويعلن د.  
صبري حافظ كاتب المقدمة ان  
الكتاب «سجل تجربة طويلة  
مع الغربة ولكنه في الوقت  
نفسه سجل تجربة خبط أجنحة  
الشاعر في فضاء التحولات  
العربية والذاتية معا»  
أبضا بداية الرحيل القسري  
للكتاب من بيروت وأرصفتها،  
مرورا بعمان وتونس «الخيار  
الوحيد» كما يطلق عليه. ثم إلى  
لندن، مأواه ومستقره ومكان  
\* كاتب من مصر

متوجة بالصراع الدموي بين أقطاب الحكم والحزب والجيش، انتهت إلى ما نعرفه جميعا.

عن كانت مدرسته الاشتراكية الأولى حينما كان طالبا، في «معهد الاشتراكية العلمية» الذي فر منه قبل ان يكمل سنته الدراسية الأولى.

ولأن الشيء بالشيء يذكر، نعرف ان الشاعر قد حضر «الآن» إلى عدن والى بيت رامبو بالتحديد ليشترك مع نجوم الشعر العربي في ندوة حول «الغنائية في الشعر» تمت بالتعاون بين السفارة الفرنسية في اليمن ووزارة الثقافة اليمنية.

يحدثنا الكاتب عن الجهود التي بذلت لاكتشاف «بيت رامبو» في عدن الذي تحول ليصبح وكالة تجارية.

من عدن إلى صنعاء، منها إلى بيروت، التي يصفها ليست «مسقط رأسي» لكننا سنعرف، إنها مسقط رأسه الشعري.

قدم إليها، كما يقول بנק الصراحة النادرة.. «بلا قوام أو هيئة، فمنحتني اسمي وكنت شهادة ميلاده على الصحيفة وعلى غلاف الكتاب الأول وشكلت يديين لم تفرقا كثيرا بين

عابر ومقيم هيئتي وقوامي، بفضلها صار لي اسم بين المتخاطبين، ولي وحدي يعود أمر تربيته وتدريبه»

هذا نوع من الحب والولاء، لمدينة، تختلف عن بقية المدن العربية، فهي، ليست مدينة فحسب، لكنها «حالة» لا يعرفها إلا من كابدها.

أعرف بيروت، نزحت إليها لأعمل بالصحافة والسياسة. التجات إليها عام ١٩٧٧ ومنحتني الكثير. تركتها مرغما، عام ١٩٨٢ عام الغزو الإسرائيلي. مدينة تشكل قوام وهيئة من يقدم عليها ليرجع الواحد إليها، يسترجع حبه، وجسده الأول.

سنجد في «أكثر من سماء» ان بيروت ترتفع إلى سماتها الخاصة بوله الكاتب بها ومكابدتها لتاريخها.

الرحيل الأول في خطب الأجنة كان عناءا لإنبات البقاء ورمزا للإصرار بعد الطرد من بيروت (مثلنا جميعا!) عند سقوطها تحت الجنازير الإسرائيلية.

الكتابة عن الرحلات تأتي، بعد ان اندملت جراح الهزائم على مرارة الحكمة. خلاصة الصعر والتمتع في ما جرى، واستخلاص الترياق من السم.

مع بيروت يأتي ذكر محمود درويش في كتاب أكثر من سماء «ليس هناك علي ما أظن، شاعر عربي حديث، جعل بيروت عنوانا ومادة لأكثر من عدل قام به، مثل محمود درويش الذي كرس واحدة من قصائده الطويلة حملت اسم المدينة نفسه فضلا عن ورودها تصريحا وتضمينا في عدد آخر غير قليل من أعماله الشعرية والنثرية». وفي قصيدة بيروت تطالعنا لازمة تكرر: بيروت نجمتنا الأخيرة، بيروت خيمتنا

## الأخيرة

في بيروت، وفي مقهى «الغلابيني» قرأ أمجد ناصر لأول مرة «أغاني مهباز الدمشقي» بطبعة مجلة شعر.

مجلة شعر تعرف على أدونيس، على الحداثة وعلاقتها بالتصوف. العلاقة بين الماضي «الذاهل» والمستقبل «التقدمي».. لكته في تلك الأيام - كما يعترف لنا - يرفض الفكرة من أساسها مثلما فعل كثيرون غيره.

يأتي الوقت، حتما، «يمتص فيه الفضاء الشعري العربي أنفاس الصوفية التي تحدث عنها أدونيس في مطلع الستينيات. فيعد ان تنطوي الحقبة الأيديولوجية التي وجهت شطرا كبيرا من الحركة الشعرية العربية إلى بغيتها سيطلم شعراء من المشرق والمغرب العربيين يستمرون الصوفية إلى حد يغلب فيه المرجع الصوفي الخارجي على الشعر».

في المقهى يتعرف الشاعر على أنسي الحاج. يعلن حبه له بطريقة الخاصة حيث انه، عندما نشر مجموعته الشعرية الثانية، صدرها مقطعا طويلا من أنسي الحاج.

## اليدان المرتجفتان

ما الذي يجعل شاعرا -كاتبها مهموما بالبحث في الأسئلة ومراوغة الأجوبة التي يطاردها- يتوقف أمام يديين مرتجفتين لشاعر آخر، هو بسام حجار «الذي لم يبق من سته القديم ما يدل عليه، لا لحيته الجيفارية ولا جسده النحيل، لكن عينيه الهادئتين اللتين تعكسان توتر أعماقه لا تزالان تملكان الإحباطات نفسها».

«يتأمل الشاعر، تاريخا طويلا من الغيبات المتلاحقة، دور النشر التي استعارت من التراث أسماءها لتقدم قرائنا تقديمها «لم يؤسس مشروعوا؛ الفارابي وابن رشد».

«كان ثمة أمل. كانت لنا أحلام. ماذا تبقى من كل ذلك؟ وقعتنا من أعلى جباننا فنتلفنا الوعر مكتلهين ولما نبلغ الكهولة بعد. الضوء الذي لمناه في صخب فتوتنا طلع خلبا، يتخذه «إلى ظاهرة رأيتهما تغزو أبناء جبلي في المهجر والأوطان سواء بسواء».

هل هو الخوف من مصير مشابه لمصير رامبو؟ ان تخفتي ذكرانا (وأسمائنا) تحت أجولة البضائع وقسائم البيع والشراء؟ ان تتحول غرف نومنا، حيث أجبينا، وعشنا، وكابدنا كتاباتنا، إلى مجرد أماكن يستخدمها التجار الذين يطاردوننا منذ ان تحولت السياسة إلى مهنة و«مدرسة» الاشتراكية العلمية إلى بورصة أسهم وسندات؟

لكن «ماذا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها».

جبل الأيدي المرتجفة وجوازات السفر المتبرنة من كثرة الاستعمال بحثا عن مرقا آمن وإجابات تطمنن ملح اليقين. إنها العودة، إلى أماكن الهزيمة: جندي يتفقد أشلاء رفاقه

قدر المستطاع. أؤمن أن كتابة، من هذا النوع، عن السفر وعن البشر وعن الأماكن: كتابة صعبة يراد لها أن تكون سلسلة ومسلية، ومفيدة في آن. فالفقراء الذين يقبعون في أماكنهم، لا بد من إغاثتهم بطريقة ما: أن يقرأوا ما كابدناه واستمتعنا به في تجوالنا.

وقد ألقاقتني كتابات أمجد ناصر في «تواريخ» الأمكنة. كأنه يريد أن يقول للقارئ: يمكنك أيضا أن تغيد من رحلتي بمعلومة تاريخية. مع أنني أرى، أن قصد الرحلة والكتابة عنها، أشخاصا وروائع أعلمتها: يكفي ويزيد.

### التلفزيون العولة الشامية!

يعقد أمجد ناصر مقارنة ساخرة بين عهدين سياسيين اعتملا داخل أفئدة أهل الشام، عهد ما قبل الكتابة الدرامية للتلفزيون، وما بعده.

(ما قبل) كان عهد الجدية والصرامة السياسية. السبعينيات وحتى مطلع الثمانينيات. أيامها، اعتبر المثقف السوري ان الكتابة التلفزيونية لهو ولفو وابتذال.

قم «العهد التلفزيوني» حيث دخل الكتاب والشعراء السوريون ميدان الدراما «كما لم يفعل المثقفون العرب في سياحة ثقافية أخرى».

يفسر الكاتب هذه التحولات بسقوط الأيديولوجيا وتعطم أحلام التغيير.

أختلف معه هنا. أرجع بالقارئ إلى مقولة البريطاني الراحل «دينيس بوتر» الذي كتب - بالفعل - أعمالا درامية عظيمة للتلفزيون البريطاني وتمت إذاعتها في معظم تلفزيونات أوروبا. سأله مقدم برامج في التلفزيون البريطاني، عن سبب تحوله من الكتابة «الاعتيادية» للكتابة التلفزيونية. أجابه بوتر بأن جمهور التلفزيون، الذي يمكنه أن يشاهد عملا له، في ليلة واحدة، يتجاوز عدة ملايين، بينما لن يتجاوز عدد قرائه، خلال سنوات، بضعة آلاف أضاف: أن الكاتب، مثله مثل السياسي، هدفه الأساسي، هو الوصول إلى عرض جمهوره.

المقارنة هنا مجحفة!

جمهورنا أمني لا يقرأ، ويعتمد بالأساس على «الرؤية والسمع» يعكس الجمهور الغربي الذي يقرأ وهو في المترو.

بالرغم من أن الأنظمة السياسية العربية ما تزال تمارس الوصاية على المواطن، أي الرقابة بأنواعها، خاصة على الكتاب، الذي لا تتجاوز مطبوعاته ثلاثة آلاف نسخة لشعب تعداده بالملايين. إلا أن أجهزة الرقابة ما تزال تواصل نشاطها على قراء وهميين!

لكن جهاز البصر والسمع الذي تنقلقه الأسرة العربية من المحيط إلى الخليج هو الأخطر.

من هنا تنامت جماهيرية لاعب كرة قدم، أو ممثل مثل محمد

الذين استباح المنتصرون أسماءهم وقوامهم.

في أساطير ما قبل الأديان التوحيدية، يقوم الاسم بوظيفة هامة في العالم الآخر. يعلن الوالد عن اسمه: أنا فلان ابن فلان. يستجيب النوتي الذي يحمله إلى حيث يجب أن يكون. بدون اسم لن يستطيع تعريف «روح».

هكذا يتجرا الكاتب مقتحما مطارات ومرافئ رحلاته، يعلن اسمه الذي أعطته له بهوت، فتفتح له الأبواب وتستقبله الأستلة.

تقوده الطائرات إلى مكان ما يزال يحمل غموضه منذ بدايات تاريخه. يحمله مقتحما تاريخ اليوم.

في تجواله يهبط إلى عَمان سيدة المياه. بحارتها وصلوا إلى زنجبار والهند والسند. صفحات طويلة يحاول فيها المؤلف أن يفك أنغاز عَمان. بكك لغزا ليواجهه آخر.

مكافأته النهائية حتى وإن لم يصل إلى يقين: إحاطة الشعراء به في مكان الشعر الأول. «مسقط» هي العاصمة الوحيدة في شبه الجزيرة العربية التي تستضيف مهرجانا مكرسا للشعر غير مصحوب بعدة المهرجان الثقافية من فنون وفلكلور وترفيه».

عَمان ومدنها و«فلاج» مياهها ووديانها أثار في الشاعر لواء الذكرى التي تقادم منذ الطفولة والصبا، تراكبت فوقها السنين الثقيلة للزمانية.

لهذا نجد صفحات مطولة من الكتاب مخصصة لعَمان واستحلاب الذكرى (بالحاء) كما يستحلب الطفل طعم الحلوى بعد أن تذوب في فمه بدة (!) وتمزج الاستحلابات بالمياه في تبدلات خريهرها.

يتذكر عه المهرب وجده الذي عصى قريحته وسكن الحواضر «شطرا» من طفولتي صرغته على حواف السواقي والقنوات الطينية، في كنف جدي الذي نبذ العشرة واستقر عاصبا وغريبا في بلدة قل شهاب على الحدود الأردنية السورية».

يودع الكاتب عَمان مبرمتين عن الزمان القديم «فقد استبدلت تقريبا، كل الأدوات وقطع الأثاث التقليدية بأخرى «حديثة»

يسودها اللون الذهبي غالبا تذف بها مصانع النمرور الأسبوعية إلى أسواق الخليج. انتهى زمان وجاء زمان آخر، لكن الحياة العربية لا تزال تنوس بين الأداة الحديثة وبين البداوة، لا الأولى من صنع أيدينا ولا الثانية ظلت على فطرتها الأولى».

هذا واحد من الفخاخ التي يحاذر الشاعر ألا يسقط في أحبالها. يدوم حولها بأوراقه وأضابير تواريخه. أعني فخ اللوقوع في التاريخ والتورع بالمقارنات. فأننا واحد من «المتجولين» في الأرض أيضا مثل أمجد ناصر (ومن هنا جاء اهتمامي بكتاباتنه عن التجوال) لكني أتماشي فخاخ التاريخ،

هندي، ومغن في مستوى شعبان عبد الرحيم - جماهيرية  
تزامح أم كلثوم وفريد الأطرش وعبد الطليم حافظ.  
يد الدولة العربية الثقيلة والقباضة بحزم على صنابير أجهزة  
التلفزيون والإذاعة، تسمح بين وقت وآخر «بتسلل» منقف  
محترف وفاهم لأذوائه وسط خضم الرتابة والرذالة الرسمية  
الحكومية، خاصة في زمن العولمة والشدش اللاقط !  
وهذا مقبول، بل ومطلوب، ويجب الدفاع عنه.  
متقفو دمشق، التي شهدت صراعات دموية بين الدولة وبين  
الأخوان المسلمين، قرروا الاصطفاف إلى جانب الدولة  
وتجسّد صراعاتهم معها. هذه الصراعات التي تبرز إلى  
السطح الآن تحت سميات مختلفة (كتب هذا الفصل السوري،  
في تشرين الثاني - نوفمبر ١٩٩٧. قبل تولي الرئيس بشار  
الأسد).

اختلفت ثانية مع تحليل امجد ناصر عن الأسباب التي دفعت  
بالمثقفين العرب أو الغالبية العظمى منهم كما يقول «مغامدة  
العمل السياسي بمعناه الحزبي، فنادوا أن تجد اليوم مثقفين  
عربا لا يوالون أعضاء في أحزاب وتنظيمات سياسية...»  
السبب من وجهة نظره هو: الإحباط الذي أصاب مشاريع  
التغيير العربية التي كان المثقفون عمادها وقودها أيضا.  
مشاريع التغيير العربية - التي انتصرت بغض النظر عن  
تقييمنا لها - كانت وما تزال مشاريع مؤسسية. المؤسسة  
العسكرية المصرية، في مشروعها الهادف للتغيير، مثل «ثورة  
بوليو» أو المؤسسة العسكرية السورية في «ثورة التصحيح»  
السورية... الخ.

معرفةنا - المتأخرة والباهظة الثمن - بأن من يقدر على  
التغيير، ويقوم به هو من يملك وسائله. «التغيير» هنا عندنا  
يأتى دائما مصاحبا للقوة العسكرية.  
العمود الفقري الفلسفي والنظري لـ «أكثر من سماء» يطرح  
الأسئلة ويلوح بالأجوبة.. أسئلة التغيير العربي، أو بالدقة  
فضلها، ثم يتطوع بالأجوبة أو على الأقل بالتلويح بها كما  
تذكرت.  
بعض الدلائل التي أشار إليها الكاتب صحيحة، والبعض  
الأخر أثبتت الأحداث الأخيرة عدم صحتها يشفع له أن فصول  
الكتاب جميعها كتبت تحت سموات القرن الماضي بالرغم  
من قربها منا.

الشهور الأخيرة الفائتة حملت تفجيرات «جماهيرية» عربية  
لم يكن أحد يظن بكمونها خلف متطلبات الحياة العربية  
اليومية القاسية، ومحرماتها السياسية والأمنية.  
انفجارات المظاهرات ضد العولمة في الشارع الغربي، بعيدة  
عن قيادة وميعة الأحزاب اليسارية الغربية - التقليدية -  
المسموح لها بالعمل: تشكل ظاهرة جديدة يعكف عليها

المطلون بعناية.

قرننا الجديد يحمل أجنة لم تخضع بعد للهندسة الوراثية !  
أجنة العمل السياسي المعارض والمنظم بدرجة عالية من  
الدقة «خارج رحم» الأحزاب والتنظيمات المتقف عليها.  
لا ينتقص النقد «حساسية» أكثر من سماء، كتاب وشاعر في  
قدراته على التعامل مع متغيرات العالم العربي السياسية،  
كاتبه، يعيش المطبخ الصحفي اليومي العربي والغربي. يتابع  
المتغيرات ويدري بما يدور في الكواليس.  
لا ننسى «تربيته السياسية» الأولى في مدرسة الاشتراكية  
العدينية. ومدارس الفلسفية في بيروت ومخيماتها. خبرها  
وترسخت في ثوابتها.

مزج التاريخ الشخصية (وانكساراتها) مع أجندة هزائم الأمة  
التي توجتها انكسارها في بيروت عام ١٩٨٢، يقدم تفسيراً  
شخصياً، ومقبولاً، لمرارة عامة. تواريخنا الشخصية، مهما  
حاولنا الهادئة والموضوعية، هي تواريخ أوطاننا وأمتنا.  
بل إن كتابتنا، نثرًا وشعراً، تكتسب وميضها، وتلتحف  
برمادها، من انتصارات وهزائم لم نشارك فيها أو نستشار.  
يتساءل الواحد، ما الذي يجعل الكاتب يرجع في أكثر من مرة  
في أكثر من فصل، إلى حزيران ١٩٨٢ ؟

هل أن الهزيمة لم يتم هضمها - بعد ! - مع ما يهضم يوميا  
من ملحقاتها؟ أم لأنها تذكر الكاتب بمجمل تواريخه  
الشخصية المرتبطة بالهوان العام؟  
لعله مثل شقيقة كليب التي لم ترض بأي تعويض لمقتله.  
أعلنت «أريد كليباً حياً».

أوروبا الغربية بأجمعها انهمزت أمام جيش هتلر الذي انهمز  
بدوره.

تجربة النازية - من وجهة النظر الألمانية - لا يمكن الفكك  
منها. الطريقة الوحيدة لفهمها، وبالتالي استيعابها، كدرس  
من دروس التاريخ للشخصية الألمانية البالغة الخصوصية :  
هو دراستها بحيادية. التعبير عنها بكافة الأشكال، بالرفض  
أو بالقبول. لكن بفهم عميق (أو على الأقل بمحاولة ذلك)  
للشخصية، ثم للتاريخ الألماني بمنعرجاته الكثيرة.  
اعتقد أن التاريخ العربي يشابه كثيرا، التاريخ الألماني،  
خاصة في الشخصية وفي السياسة.

الحصول من قبائل متفاحرة إلى أمة كبيرة موحدة (غير  
الإسلام والفتوحات) إمبراطورية جوهرتها الأندلس (التي  
أشار إليها الكاتب إشارة عابرة) ثم الهزيمة المدوية الكبرى  
(والطرد من الأندلس)، والانكفاء على حدودنا. إغلاق باب  
الاجتهاد الديني، وما تلاه من انغلاق الفكر العربي. سيطرة  
قبائل السلجوق (المختلفة) على الحواضر العربية بغداد،  
دمشق، القاهرة. حكم العبيد والخصيان (الملكاليك) ثم ملوك

الطوائف وتماحروهم واستنجداهم بالصليبيين لينصروهم على منافسهم. الخ حتى هزيمة ١٩٤٨ في فلسطين وما تلاها من هزائم. ألا يذكرنا هذا بقربنا من سلالة الجerman وصعودها وانكسارها السياسي والعسكري؟

لكن أين نحن من أوروبا الآن وأين نحن، من ألمانيا؟! تحتل الشخصية العربية، قسما هاما من سموات امجد ناصر ورجالاته المتعددة. لهذا استحق ان يتم تحليلها معمليا وقراءة خارطة هذستها الوراثية.

يحاول أمجد ناصر، الاقتراب من الشيخ الصوفي ابن عربي - مع الكثيرين من المفكرين العرب - لينهل من منابعه، التي أراها مزيجا من الاستاتيك الغامض لرؤية ما وراء الطبيعة، من دروب المعرفة و«الوصول» والجذبة الصوفية، في رؤيتها لوحدة الوجود التي هي صلب فلسفة ابن عربي التصوفية

ليس هذا بمستبعد على طالب هارب من مدرسة «الاشتراكية العلمية» العذنية أو على «مسافر زاده الخيال» مثله مثل نيل الشاعر طه. أو لعلها التمعن بجزع، في منتصف العمر. كان أستاذ لي، بولوني، في مدرسة المسرح هناك، يقول: «إحضروا من منتصف العمر، تنظر إلى الخلف، فتجزع لعدم تحقيق ما كنت تصبو إليه، تتأمل ما تبقى، فتلهع لاكتشاف قصر المدة»

لكننا نغيرها جميعا: اقص «أزمات» منتصف العمر، قبلها هربنا من مدارس الكادر (أو مدارس الأحد في الكتكناش!) لنقع في فخ الاستقرار، الحزبي، أو الزوجي أو الوطني، نهرب إلى فخ الكتابة، فنسقط في غواية بعد غواية..

يحيل الكاتب غواية ابن عربي (والمتصوفة) لأدونيس وتحولاته. كما يحيلها - أكثر من مرة - إلى الاحباطات الأيديولوجية. يقول «هل احتاج لأذكر هنا بتصاعد الحراك الديني لملء الفراغ، الذي خلفه انسحاب الأيديولوجيات العلمانية إلى الهوامش؟»

قل لي بالله عليك، لماذا ينجو المثقف العربي، إذن، من هزيمته الشخصية الأيديولوجية؟ هو القادم من الحقل أو المرعى تختلط حياته اليومية بطقوس البقاء الوثنية متداخلة، وممتزجة برغبة غامرة في الانتقال من طبقة دنيا، لطبقة عليا ولو على أسس الفلسفة المادية الجدلية؟!

حينما يكتشف بفرجة البقاء الموروثة منذ رحلة الشتاء والصيف، ضرورة نقل ولآاته، لا يتوانى عن ذلك، ليستقر بها (أو يحاول) على الصراط المستقيم، صراط الدولة. أو التدين والإيفال فيه.

اعرفهم، المثقفين، يتزايد عددهم يوميا، مع تقدمهم في العمر (بدون أزمات أيديولوجية لم يؤمنوا بها أصلا) يرجعون، إلى ما آمن به أسلافهم

لست هنا في معرض إدانة أو تفریط، «فكل نفس مقدرة لما

خلقت لها» فما بالك بـ«نفس» المثقف العربي وخاصة اليساري، والذي لا ينكر أحد التضحيات الموهلة التي قدمها، لكن لماذا ينكس ويغير ولااته؟ ليست بسبب الفخيات والأزمات، التي يحاول امجد ناصر، بتلطفه وتهذيبه، أن يعزى إليها حالة اليساري العربي (معظمهم). بل ومن رؤيتي العملية ومعايشتي اليومية لهم - سببها العطب القديم والعوروث، في نسج الشخصية، العربية، التي لم يكتمل نموها طبيعيا، وتم انتزاعها من الحضانة الصناعية، والدفع بها إلى أمواج الفعل والفكر اليومي دون أن تكون مسلحة بدروع المعرفة، واليقين الكاملين، والمتفتحين، على الجديد والتجديد.

من المشرق العربي إلى مغربه تتخلق سموات أخرى، يحلق فوقها الشاعر دون أن يدنى أن يسجل تواريفها ويؤرخ لها أساطيرها.

يسجل ايضا «أزماتها» وارتعاش الهمدين!

### العزلة حصرية ومتعالية

بهذا المفتاح القصير الدال، والذي نحتة امجد ناصر في مطلع فصله عن ندوة شعرية في جلاسكو -اسكتلندا، في كتاب «خبط الأجنحة» يتحدث، عن محنة الهوية كما يطلق عليها، التي تحاصر المهاجر بالأسئلة: أسئلة الانتماء، اللغة، والتواصل مع العالمين - الوطن المتروك والأرض المفروضة. نجد - أيضا - أن الهوية، هي شغل الشاغل في (أكثر من سماء» ولعل العنوان الدال يعطي للقارئ مذاق التجوال تحت أكثر من سماء، وفوق أكثر من أرض. بين أكثر من لغة. ولا يحرف محنة الهوية ألا من يكابدها، من أمثالنا، التي حاصرتهم أوطانهم وتصاصروها. في النهاية يجد البعض أنفسهم في عزلة، مثل خيمة الأكسجين اصطناعية، لكنها ضرورية لمواصلة الحياة.

انحزل المبدع العربي في محبسه «القديم والطائر» بين بوابتين. تفضي واحدة إلى الطفولة وذكريات الاكتشافات المبهرة القديمة. تفضي الثانية إلى رحابة رمادية لحياة مهاجر موازية، لا تتقاطع إلا داخله.

لكن رب ضارة نافعة، فالحصافة التي تخلقها العزلة - للحكمة - تثبت شجرة التأمل الضرورية، لكي يفهم الواحد علة الأشياء، حياتها وفناءها.

هكذا يرتضي الكاتب عزلته، يتحرك داخل خيمته، ويتنفس من جديد بعد ان كادت تخنقه أذرع الماضي الملتفة فوق رنتيه وعقله

سموات المغرب العربي تحيل المؤلف إلى تمنع ماضيه، حينما «كانت تلك الأيام نروية نهوض اليسار الجديد الذي أراد ان يقوض معا وبضربة واحدة معاقيل اليسار التقليدي واليمين الرجعي».

يتحدث عن منظمات يسارية مغاربية، وقضية الصحراء (الهوية مرة أخرى) وعن الشابي، ومالك حداد، ومحمد ديب، ثم الأجيال اللاحقة، محمد بريدة ومحمد بنيس... الخ.

السموات المتعددة أفضت إلى تأمل الكاتب لتجربة إنسانية متباينة لشعب واحد يتحدث لغتين معترفا بهما رسميا : كنذا بلغتها الفرنسية والإنجليزية.

لعل الكاتب أراد أن يفهم تجماله بأن يورد لنا حكمة صامتة بلغة. أنه، من الممكن لشعب واحد أن يعلن عن ثقافتين ولغتين بدون الاتهام المعروف بالعمالة والخيانة والخروج من «حظيرة» الوطن.

مفتتح الكتاب كان عن الصراع الدموي، داخل اليمن الجنوبي بين أركان الحكم. ثم الصراع الدموي الثاني بين شرطي اليمن بهدف «توحيدها».

يخوض الكاتب عبر صفحات الكتاب (٣٦٤ صفحة من القطع الكبير) في بحار من تجارب الوحدة المريرة (مصر وسوريا) والعداوات بين أفراد الوطن (لبنان) والهزائم العربية المتكررة (إسرائيل) والحروب الأهلية (الأكراد، و الصحراء) مع تأمل دقيق، واستقراء عميق للحركات السياسية العربية منذ الستينيات (الماركسية والاشتراكية)، وحركة القوميين العرب، وحزب البعث) ليصل بنا في النهاية إلى كنذا التي يتحدث شبيهها بالإنجليزية والفرنسية.

الشعر كان المدخل والمنتهى. السبب والنتيجة، التي حملت أمجد ناصر من قريته الأردنية، ليقي قصائده، على سامعين من أجناس مختلفة، عربا وعجماء، بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية. قصائد تلاها، في نزلة شاعر الليونيتية، وفي بيت رامبو العنني. من باريس إلى جلاسكو، ومونتريال، والقاهرة والدار البيضاء... الخ.

بالرغم من الاحتفاء العربي الخجول، بدوان العرب، فالشعر - بكل لغاته - ما يزال يحتل مكانة عالية وهامة في الغرب، أكثر منه في الشرق العربي أو المغربي.

الأسباب كثيرة، لكن أهمها أن الشعر لغة الإحساس، المفقّد عند أهل الحواس.

الشعر تأمل وتصوف واحتفال، لا يجد الترحيب به، في مراتب اللفة على الاقتناء، وفن الكيش والثرثرة المبتذلة.

كنذا ومهرجانها الشعري، قدمت للشاعر إجابات عن أسئلة كتبها: «إذا خرجت بفائدة من هذا المهرجان فهي تأكيد قيمة الاختلاف عندي. اعتبار تعدد الأشكال الشعرية مصدر غنى. إن حصر الشعر في شكل واحد مهما ادعى الحداثة وتطلع إلى المستقبل، هو إفقار له».

### وإن طال السفر!

هكذا استطاع أمجد ناصر أن يصل إلى حكمة حق الاختلاف

بمدلولها العميق.

أن يورخ (سياسيا) لسموات الأمكنة التي زارها. تاريخه هذا ليس حقلقة، لكن تقصد مآكر فاليمين تاريخها كانوا الأول - ديسمبر ١٩٩٥ وبيريت في نيسان - إبريل ١٩٩٦ ودمشق في تشرين الثاني - نوفمبر ١٩٩٧ والدار البيضاء في تشرين الثاني - نوفمبر ١٩٩٨ وكنذا في تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٩.

تأريخ الفصل الأخير في «خبط الأجنحة» تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٢ يتتبع بسنتين عن فصل اليمين في أكثر من سماء. هذه رحلة تقواصل، بانقطاعها، عبر سنوات ثمانية. فصله الأخير في خبط الأجنحة عنوانه «ادخلوا مصر إن شاء الله آمين» عن مهرجان الشعر العربي الأول «ولا أعلم هل كان هناك مهرجان ثان أم لا.

دأبه الذي واصله في كتابه الثاني، تأمل واقع الحال في مصر. شعراها ومقاهيها وحتى مقارباها. اقرب بجمعية أكثر من الشخوص والأماكن. نأى بنفسه بعض الشيء في كتابه الثاني، عن ذلك ليس عليه حرج ولا تثريب. فالكاتب، وهو بلج عزله، لا يولي، لا بد له، أن يخلق المسافة، بين الشخصي والموضوعي. يلمس القارئ مناطق جديدة في التفكير والتحميص وتقبل الآخر واحترامه للخلاف بل وترجيحه به. يزداد حصافة في عزله!

ثمة ملاحظات سريعة اعتبرها ضرورية. هناك صفحات مطولة التي تمزج السفر والرحيل باختلاف عنها دون أن تنقص من تيار الكتابة. العودة كثيرا وإلحاح إلى التاريخ (معظمه معروف للقارئ المهتم بهذا النوع من الكتابة) والتوغل في تفاصيل (عن المعمار والشوارع ورجال الجمارك) لا تغني القارئ.

الكتابة عن السفر والرحيل كتابة تبدو سهلة لمن لم يختبرها. الكتابة التي تمزج السفر والرحيل بهولاس الحياة وأسلتها. سراوغات الحاضر وأوهام الماضي من خلال شخصيته وأمكنته وأزمته: كتابة نادرة في العربية خاصة حينما تبعد عن تسليات أنيس منصور (الفجّة)، وغيره ممن يتخذون الرحلة مطية للكتابة عن أنفسهم.

أمجد ناصر كتب عن «الأخر» أنبيا وشاعرا وسائقا للتاكسي ومنظما للمهرجانات. كتب عن الشعر وإشكالياته. عن الشعراء في لهوهم ومرحهم وأحزانهم بعض الأسماء المذكورة في الكتابين كان من الضروري - من وجهة نظري - تبجبان مواقفهم السياسية، في نصوص تختلط فيها السياسة بالإبداع.

علينا أن نتعرف، بالوضع البشري للمبدع، بضغفه الإنساني أمام الجاه والسلطة والتطلعات. هذا الوضع البشري يساهم كثيرا في إضاءة أعماله بشكل أفضل، دون الحكم عليه أخلاقيا أو إرادته سياسيا. فكل مبدع «كعب أخيل».

# عيسى مخلوف في كتابه

## (عين السراب)

### صالح دياب\*

كأهم قاطن في داخل الكائن نفسه، وبالرغم من أن النصوص تنهض على أفكار حدسية، إلا أنها ليست نصوصاً يتم فيها استعراض الفكر. فالشاعر يتأمل ويتفكر بالمشاعر الداخلية السرية والغامضة التي تكتنف الكائن وتظل أسئلة مبهمة تسطر عليه ملوأل حياته ولا يملك جواباً عليها. ولئن اكتنزت النصوص بالشعر، فالشاعر لا يتوخى كتابة الشعر وحده بل يسعى إلى كتابة تأملية تمزج الشعر بالفكر دون أن يغلب أحدهما على الآخر. يفتح الشاعر كتابه بنص يخصصه للسفر وتأثيره الانطولوجي على الذات الداخلية، حيث يعيد صياغتها وينسجها من جديد، مخلخلاً علاقتها بنفسها وبالعالم المحيط جغرافياً وبشرياً. ولا تعود الأمكنة المختلفة سوى مكان واحد هو محل الهجرة والترحال، مكان يظن أنه يقيم في الجغرافيا لكنه يبدو كما لو أنه غير موجود. إنه مكان الوهم، مكان الولادات السفرية الدائمة هرباً من الموت الدائم. ليس السفر كما تروحي

بعد الانتهاء من قراءة كتاب عيسى مخلوف الجديد «عين السراب» ثمة نتيجة يمكن الوصول إليها وهي أن «عين السراب» هو نفاذ تجربة حياتية وشعرية وكتابية طويلة فنصوص الكتاب التي تعبر فوق تخوم الأجناس الأدبية لا تحدد أو توصف بأي منها، تؤسس عبر فضائها للغامض أو الضبابي في العالم أو الذي لا طاقة لنا على معرفته، حيث داخل النصوص لا يقطن الكائن في العالم بل يبدو العالم

\* كاتب من سوريا



البشرية جمعاء مجسدا هذه الأحلام عبر هذه الأماكن، التي ليست ذات طابع حلمي محض ويبدو المكان داخل النصوص يؤثر ويفعل أكثر من الشخصيات ذاتها، فيما ذكريات الذات المروية تتحول إلى موجودات حقيقية حية تنفّس.

إن الواقعية الشعرية التي تتبدى داخل نصوص «عين السراب» ليست ذكريات شبحية ففي تذكر الشاعر نجد اشتغالا مكثفا ليس للذاكرة والخيال وحدهما بل وللبصيرة أيضاً. في عملية نصية يتم من خلالها مزج المتناقضات بهدف جعل جمال الأمكنة التي صنعها الإنسان، جمالاً كاملاً غير منقوص.... (حول الهرم). إنه يعيد بناء وصوغ الأمكنة كاشفاً عن وضعيات نفسية تعتمل داخله، كأنعكاس لهذه الموجودات، وهو في سرده وإعادة ترتيبه وصوغه للمكان لا يقع أو يسقط في سرد عقلاني فلسفي ميكانيكي، إنه يقرأ المكان والذكريات المنقولة، ويضفي شفافة شعرية على عناصر المكان. ومخلوف حين ينظر إلى عجائب الموجودات يكتب كمن يقرأ أكثر المناطق سرية في أعماقه، راصداً الأشياء الصغيرة جداً والكبيرة أيضاً. لا يكتب الشاعر أدب رحلات، كما أنه لا يسعى إلى تسجيل تقرير صحفي عن الأمكنة التي يزورها، رغم كثرتها داخل النصوص ما يهمه هو الوظيفة المرجعية للغة. فالسرد يظل مكتنزاً بالإيحاءات والاشارات وهذا ما يعني تدميراً للحياذ اللغوي الذي قد يستهل به أحياناً بعض نصوصه. وبالتالي نجد أنه انزياح عن التعابير العادية يبعد كتابة مخلوف عن الذهاب إلى كتابة توثيقية، هي أبعد ما تكون من محترفه الكتابي. إن الإيحاءات والاشارات التي تشع من اللغة لا تنقلنا إلى الجغرافيا بل على الأبعاد النفسية الفردية للشاعر، وبمعنى أكثر دقة تحيلنا على ذاته المتكلمة «نسافر حتى نبعد عن المكان

إليه نصوص الشاعر سوى خديعة للغياب لا أكثر ولا أقل خديعة غير مجدية سوى في إعادة فتح النافذة أكثر فأكثر على شساعة الموت.

يكتب مخلوف عن المكان الأول من دون أن يقف عنده مؤلف نصي، عن الموت، والولادة، والحرب، والسلام، والحب، والشعر، والجمال، يكتب الشاعر وهذا ما يحيل على نهوض النصوص على المفاهيم والأفكار لكن المؤلف لا يشرح ولا يحول نصوصه إلى كتابات تقريرية إنشائية، تحوم وتدور حول الفكرة الأصلية برغم أنه يسعى إلى كتابة أنطولوجية تقبض على نسق كبير من المفاهيم الوجودية التي قد لا يمكن الوصول إليها عبر الحواس الخمس وبالرغم من أحالة النصوص على الواقع العيني، إلا أن الواقع يظل داخل المتن واقعا نصيا ذا صلة بالواقع من دون أن يكون على علاقة وطيدة به. فالمناخات التي تنتسج داخل النصوص تذهب إلى الروحي منها مصباً. إذ يظل الضوء الداخلي أو ضوء البصيرة هو عصب النصوص، وليس البصر سوى ذريعة فما يهم الكاتب هو أن يقول ما لا يقال وأن يروي ما لا يرى كما يشير في مفتتح الكتاب.

يعبر الكتاب عددا كبيرا من الأمكنة: أمكنة تاريخية، وواقعية وأسطورية، إضافة إلى كم كبير من الأسماء. يمكن الإشارة هنا إلى أن الشاعر عندما يكتب المكان يضيف إليه شيئا من الخيال عبر الاستعارات والصور. في عملية أشبه بالتقريب عن المكان الإنساني، من هنا نفهم ذهابه إلى أقدم ذكريات التاريخ الإنساني، والعالم الخارجي ووصله الماضي بالحاضر بالمستقبل عبر لغة دينامية واضحة بغاية القبض على الزمن في حركته الدائمة، وهو في حديثه عن الأماكن لا يستعيد ما يوصفها أماكن فحسب بل يستعيد عبرها أحلام

الذي أنجبنا ونرى الجهة الأخرى من الشروق. نسافر بحثاً عن طفولتنا، عن ولادات لم تحدث. نسافر لتكتمل الأبجديات الناقصة. ليكون الوداع مليئاً بالعودة» (ص ١٦).

إن كثرة الإحياء واتساعها في لغة الشاعر ضمن كل النصوص تفيد أن الهم غير القليل لمخلوف هو الشعر، وتبدو هذه هي المعيارية التي يمكن من خلالها استبطان أسلوبياته في «عين السراب» خصوصاً وأنه يسعى إلى توليد أنساق لغوية خاصة به، وإلى اجترار خصوصية نصية تحسب اللغة التقريرية، وتنقل بالنص إلى مستوى مضموني مميز، ومستوى تعبيري رفيع، يشكل هو الآخر فضاءات متعددة الإحياءات تفهمنا تعددية المعنى التي تتجلى أحياناً داخل سرده. لا تشكل العناصر التي يتحدث عنها الشاعر في العالم سوى جزء من عناصر تنشأ إلى كيانه وجسده، وهي تشكل جزءاً من تعريفه للكانن نفسه. ففي سبر الشاعر لموجودات العالم الطبيعية وغيرها، هدف البحث عن كينونتها المخفية الباطنية ومخلوف هنا بهم في القبض على باطن الظاهر، ليظهر ظاهر الباطن وهذا ما يعود إلى نشاط المخيلة الذي يتوخاه الشاعر. صحيح أن المادة الأساسية للكتاب موجودة في العالم الخارجي إلا أن هذا العالم لا يتبدى داخل النصوص واقعياً، بل يكتب كوجه آخر للجسد والشاعر الذي يضع العالم الخارجي بأوبده وإبداعاته، ونصبه وموسيقية يصوغ نسيجاً عبر بصيرته الداخلية التي يرى من خلالها. فهو يرى إلى السفر، الطبيعة، الألم عبر عين ثالثة ويسمع إلى النداءات والموسيقى عبر أذن ثالثة، محتفياً بالمحير والمغز فيما تنسوس الكتابة الإرساليات الشعورية الباطنية، التي تعبر كل الصور التي يثيرها الكائن داخل النصوص.

يسند الشاعر إلى الأشياء صفات لم تعهدها من قبل، فهو حين يتحدث عن العجائبي يتحدث عنه بوصفه حملاً لسمات شعرية، فيما الأشياء ليست أشياء إلا بالمقدار الذي ترتبط بذاته وجدانياً بوجع الشاعر بأجزاء من سيرته الذاتية: موت الأخ، موت الأم، لكنه لا يتوقف عند حدود الذاتي، بل ينتقل ليكتب سيرة المكان أيضاً فهو يثب إشارات كثيفة عن أحداث الدمار والقتل كما لو أنه يصفي حسابه مع رواسب الحرب في الأعماق. يزاوج مخلوف بين المضامين التي يتناولها وبين شكل النصوص التي يكتب بها أفكاره فهو في إضاءاته لجوانب من سيرته الذاتية لا يتقيد بلحظة الولادة، وينطلق منها زمنياً إلى لحظة الكتابة أنه يخرق هذه القاعدة الأسلوبية موجداً توترات جمالية وفنية تتهدى من خلال أشكال التعبير النصية المتنوعة، التي تركز عليها هيكلية نصومه. لا يعبر أيضاً أدنى اهتمام للتسلسل الزمني بل يركز على المعاني الميثوقة في تفاصيل قماشته اللغوية، من دون أن ينسى في الآن ذاته الشروط الفنية والمالية التي تتطلبها نصه العابر فوق تخوم الأجناس الأدبية، لذا فهو يعمل قارئاً في سيرته الذاتية سفره، ماضيه الشخصي. مختاراً ما هو بؤري منها. إن مخلوف يرسخ لسلطة الكتابة، وليس لسلطة الذاكرة، وهذا ما يتجلى في تنثيره للماضي وتسريده، ومسألهته فكرياً وشعرياً. ويمكن الإشارة هنا إلى أن المسألة لا تظهر كنوع من استعراض معرفي فكري يتم من خلالها تزيين الخطاب، بل تحضر كشرط نصي وهي هنا لا تقحم اقحاماً، كما أنها لا تظهر فضفاضة عن المقترضات الجمالية للنصوص من جهة ثانية. «الألم النائم يصحو. لا يأتي الألم من الخارج فقط، وإنما أيضاً من الأعماق، من نار مشتعلة في النفس. رياحه تأتي من كل الاتجاهات. الألم الممزوج

بالخوف».(ص ٥٩)

يضيء الشاعر الجسد، الجسد القتل، الأجساد التي تصرخ وتمزق الثياب وعلى هذا نجد أن مخلوف يذهب الامتدادات التي يمتد إليها الجسد خارج نفسه في الملابس، وجسد الآخر، خصوصاً في حالتي الصراخ والعويل «أريت والدتي للمرة الأولى في حياتي. كيف تخرج عن رصانتها وتوازنها فتنتف شعرها المسترسل الطويل وتلول وتمزق ثيابها على مرأى من الجميع فتظهر نتفاً من لحمها الأبيض». يشكل الشاعر فضاءات تحيل على الهوية الثقافية المقتولة للجسد، بالحروب والاعتقالات. من هنا فإن الذاكرة التي يستعيد من خلالها الشاعر الماضي تستحضر الصوت والعويل وكل ما يمت بصلة إلى آثاره. إن الذكريات المسجلة في أعماق الكاتب يبعثها بعد سنين عديدة عبء ذكرى القتل والموت الثقيلة ويسكت عويلها الشاعر عبر كتابتها.

«الصوت الذي يختفي ساعات طويلة، الصوت الغائر في النفس حين يعطى له ويجد طريقه إلى الشفتين، كان يسأل السؤال العاجز ذاته: لماذا».(ص ٧١)

يصل الشاعر الماضي بالحاضر، الموت بالولادة الحب بالألم لكن تظل تيمة الطبيعة تعبر أغلب النصوص وتظهر موجودات الطبيعة داخل النصوص أشبه بنماذج حية. والشاعر الذي يرصد المعاني الكامنة في الضوء واللون، ويجعل من العين يداً، من دون أن يذهب إلى التبريرات الأسطورية للطبيعة وعناصرها بل يسعى إلى كشف الإشارات الكامنة وراءها «أنظر إلى الأشجار شجرة شجرة وإلى الحجارة حجراً حجراً، وأعرف أن تاريخاً طويلاً يجري بيننا، وأن عودتنا إلى الماء الواحد وشيكة» يظهر الشاعر تلك الوحدة المتناغمة والانسجام

الاختلافي للتضادات في الطبيعة، منذ ملايين السنين، وما يخلفه الزمن على المشاعر الإنسانية. يركز الشاعر على قيم النور والعممة وعلاقة الألوان بعضها ببعض والتناقضات القائمة بينها، داخل الطبيعة التي تتبدى ملوّهاً الحسية والحركية ومخلوف في كتابته للطبيعة شأنه شأن الانطباعيين الذين يركزون على الكتلة دائماً، على الكل الذي له فيها أشد الوقع من دون فقدان الانطباع الأول الذي يحرك دواخلنا لا يكتب الطبيعة رومنسياً، كما أنه لا يكتبها واقعياً بل يسهر معانيها العميقة في مسعى تسجيل صورتها في تلك اللحظة التي تمر عبر انطباعه «الشربين يفور في صفحته، فيتداخل فيه ليل الأضر الزيتي والبنّي الغامق ليستحيل مع أشعة الصباح الأولى تموجات من الأصفر الذي بلون القمح (ص ٨٤) لا تقع اللغة في وحول وصفية انشائية فالشاعر يكتب عن الطبيعة أشبه بفرشة توزع الألوان والظلال، في حالة هجاء غير مباشر لمخلفات الحضارة المعدنية الفظيعة مقابل النقاء والبراءة الكامنين في الطبيعة. في نص «لحظة سكون» تحضر تجارب المتصوفين المسلمين والمسيحيين الذين يروون سيرهم الروحية، والشاعر هنا يمزج بين المعرفي والفلسفي والفني والروحي من دون أن يضع حدوداً بين العقل والحواس والانفعالات والشعور من هنا نجد أنه لا يهتم في لحظة سكون الوظيفة التعبيرية للغة كما أنه لا يهتم الوظيفة المعرفية أيضاً مازجاً بين الذات والموضوع فيما الشخصيات الصوفية أقنعة تكشف الرؤية الروحية الداخلية للشاعر نحو العالم والذات: «أتوق إليك ويضيق بي جسدي، يتعثر لساني فأقول ما لا يصلح لقول. حررتي من حواسي الخمس وأطلقني في رحابك، اجعلني بذرة في أرضك وسحابة في سمانك».(ص ١٣٦)

عبد الله زريقة

في

سلام الميتافيزيقا



أعمق فأعمق في  
وحول النسيان،  
والشاعر الذي  
يكتب:  
«لم أفهم هذه  
الميتافيزيقا  
إلا حين  
سال مني  
دم كثير» (ص ٢٤)

لا يتخصص المعنى الذي يتوسله من خلال الكلي، والفوق  
واقعي المصوغ في فضاءات القصائد فحسب، بل يتكثف أيضا  
عبر قاموس لفظي يكاد يكون النقيض التام لقاموسه الذي  
طبع مرحلته الشعرية الأولى، وهو يتمدد على رقعة مساحتها  
الموت، الخوف، الرعب، الأبيض، النمل، الحلزون، الفأر، الذباب،  
الدم، الوقت، الشمس، الضوء، القناع، الأفق، السماء... الخ.  
يكتب الشاعر قصيدته دون أدنى اهتمام بما هو شكلاني. كما  
أنه لا يهدو باحثا عن انتصارات على جبهات التجريب.  
فالتعبيري هو ما يشغل قصيدته، ويقودها إلى فضاء النسيان  
الذي يتوخاه:  
«واه أواه. عد

فالوجه الذي تخرج به في الصباح  
لا تعود به في المساء  
وغطاء السرير الذي تركت  
سيصبح كفتا بعد قليل  
والوقت يسيل من أنبوب ماء صدئ

في مجموعته الشعرية السابعة  
«سلام الميتافيزيقا» (دار  
الفنك - الدار البيضاء) يواصل  
الشاعر المغربي عبدالله زريقة  
انسحابه من المناخات  
والأسلوبيات التعبيرية التي  
طبعت مجموعاته الشعرية  
الثلاث الأولى، باتجاه كتابة  
قصيدة تتحرر من المعطيات  
الخارجية والمعاش واليومي،  
منسجبة من القاموس اللفظي  
الذي كانت تركز عليه، فأسحة  
المجال لإحلال قاموس لفظي  
آخر.

تنتفتح قصائد سلام  
الميتافيزيقا على مناخات  
النسيان، الغياب، الموت  
لتؤسس عبر فضاءاتها شبكة  
من الصور، تتخصص حولها  
هذه الأقسام الثلاث، التي  
تشكل مرتكزات أساسية تنهض  
عليها طبقات المعنى.

يبدو الكائن في القصائد وحيدا  
لا حول له ولا قوة، تطبق عليه  
الوحشة، ويضيق الأفق أمامه،  
ولا خلاص له سوى الغوص

ووحيد وليس لك إلا أن تكتب مغمض العينين

حتى يمتص الحبر الذي فيك

كل هذه الظلمة»

(ص ٨٠)

يمثل الشاعر في قصيدته جماليات النص الصوفي، من دون أن تشكل استقافته في هذا الجانب سياقاً عاماً تنطبع به لغته هذه الاستفادة تتجلى من خلال تمثله لتقنيات النص الصوفي خصوصاً تجريد الكلام، والانفصال عن عالم الحواس. والحال، إن استبطان تهمانيات قوله الشعري، يحيلنا إلى هم التمثل أكثر من التنويع الشكلاني اللفظي والمفوي على تعريفات النص الصوفي. لذا فهو يدفع لغته بقوة نحو الرمز، ويجريها لكيلا يتبقى منها سوى الإشارات، من دون أن يتطرف في ذلك، فهدو لغته نتاج الأعمال القصدي والعقلاني والذهنية الجافة. فالمكابدات والمعاناة اللتان يتوسل كتابتهما تسطعان خلال التوتر الشعوري والوجداني الحادين مظهرين في عمق القول الشعري، وليس على سطحه:

«لا يزِيل خوف الكلمات

سوى التأويل

ولا رعب النقطة

سوى الحذف

ولا رهبة الحواشي

سوى النسيان»

(ص ٢٠-٢١)

تلعب الأسئلة دوراً مهماً في عملية بناء النص وحياكته، والأسماك بحصبه، وتوتير شعريته، أسئلة تتبعها أسئلة، لا تنتصج في الفضاء الدلالي فحسب، بل وفي طبيعة القماش الشعري الحزينة والمكسورة والتي تمكس جغرافيا الأعماق، ومرابها المتشظية، تلك القماش التي تتشكل منها مادة القصائد، وتنطبع بطابعها الرمادي. تنتج الأسئلة مفارقات حادة، ومقابلات لا تقل حدة عنها، وهي تتوزع على التذكير والتحويل والتعجب، والشجن... إلخ وهي عموماً لا تنتظر جواباً شافياً ولا تسمى، إليه، فمسامها تعميق الغوص أعمق في النسيان والغياب، كما أنها تبدر أهم من الجواب الذي لا يمكنه أن يملأ حيزه، والشاعر يوجهها إلى فنانين تشكيليين كجياكوميتي، ودولاكروا، وإيغون شيل، وفيرمير... إلخ عامداً إلى إقامة مقابلات وتداخلات، عبر الأسئلة، ما بين أعمالهم الشهيرة.

يولف الشاعر جملته وعبارته أكثر من مرة في شكل دوراني والتنافي، لكنه كل مرة يتحاشى الوقوع في التكرار والسقوط في

مطب، إعادة إنتاج القول مرة أخرى، كأنما يرغب في تقليب اللغة على وجوهها المختلفة بنى وأساليب وتراكيب، بغية كتابة الداخل حتى لو ذهب بعيداً، وحاذى تخوم المجازفة، فما يهمه أولاً وأخيراً هو الانغماس في قول ذاته، أكثر من الصنع والتزييب مجردين، مدفوعاً إلى إخراج زمن النسيان الذي يقبع فيه، فيما قوله الشعري يحفر مجراه وحيداً، بنفسه.

إنما كانت ترد في أشعار زويقة السابقة سمات المكان المغربي أشخاصاً وأمكنة، ففي قصائد المجموعة تطل بعض هذه السمات الخاصة بالزمن المغربي وحده دون غيره، فالشاعر يحافظ - في افتتاحيات قصائده خصوصاً - على النبرات التي تطبع اللهجة المغربية اللومية ويتداولها الناس في عيشهم، وهي تظهر في تراكيب مثل «ياه ياه، واه أوام، ياهيا، ياك، ياهاناه... إلخ» هذه المفردات المحكية الشفوية لا تبدو مقحمة إقحاماً على السياق اللغوي الفصيح، إذ لا نشعر بأي نشاز ينتج عنها، بل تعطي للقصائد حرارة المفتوح، وتهيئ القارئ للدخول في عالم القصيدة. أيضاً يرد في قصيدة: «لغاءات بيضاء وصفراء... أسما مدينتي: فاس ومراكش». كما يمكن الوقوع داخل القصائد على تراكيب لغوية لا تنتسب إلى قواعد اللغة العربية مثل «يا ماناه» (ص ٨٧) وغير ذلك من التراكيب المشابهة يشبع الشاعر في قصيدته الفانتازيا، لكن الصور الفانتازية المشاعة لا تفرق في فانتازيتها، فهي أقرب إلى الغريبة منها إلى الفانتازيا الكاملة العناصر. أيضاً يلعب القصص والخطاب دوراً غير قليل في إنشاء قوله الشعري، من دون أن ينزلق في النثر العاري أو السبولة اللفظية قصيدة: «ضماح إبرة الوقت» أيضاً يستشهد قليلاً من البنى التعبيرية للأسطورة مستخدماً شخوصها أفنعة في قصيدة واحدة هي: «أفنعة تزدي إلى وجه أوليس».

قصائد «سلام الميتافيزيقا» تنهض على جماليات بدأها الشاعر بعد ديوان «زهور حجرية» المكتوب في السجن، يحفر فيها تحت الموت والغياب، في محاولة لا ضامة الأسئلة الأنطولوجية الكبرى التي تلفل على وجود الكائن، وتتر بكتاب، فنانين، متصوفين، شخوص أساطير،... إلخ معققة الفضاء المتوسل أسلوبياً يؤسس القول الشعري نفسه لحظة الكتابة، وتلعب شعرية السؤال دوراً مهماً في بنيتها، مضافاً إليها القصص والخطاب وتعبيرية الأسطورة وتفننيات النص الصوفي وغير ذلك من التقنيات الشعرية الممرة ضمن مشغل شعري، لا يلقى الحث والنحث والحفر اللغوي، والتوازنات اللفظية اهتماماً بالغا، مقدار الانغماس بقول الداخل وقراءة صوره.

ص ٨٠

## محمود أمين العالم (★)

### فجأ تقديمه لـ / خليل النعيمي

«القطيعة» هكذا قرأت القطيعة في روايته «الرجل الذي أكل نفسه، كما قرأتها في روايته «الشيء» وقرأتها في روايته «الخلفاء» التي يكاد عنوانها أن يكون تنويعاً على عنوان روايته الأخيرة «القطيعة» ولهذا تكاد القطيعة بأبعادها ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والأيدولوجية فضلاً عن الأسلوبية والبنيائية أن تكون رؤية خليل النعيمي للعالم ونصه الأدبي في مواجهة ما هو سائد ومسيطر حوله وبداخله، سواء كان واقعاً حياً أو نصوياً وقبلاً أدبية وفكرية، ألا يلتقي في هذا، الجراح الأدبي والفكري بالجراح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل ما يراه عائناً دون صحة الجسد وعافيته وتجده!

ولكن.. إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه بقطع هذا الجزء المريض أو ذلك من الجسد الإنساني، فإن الجراح الأديب الأيدولوجي لا يكتفي بالقطع الجزئي، وإنما يسعى إلى تحقيق القطيعة الجذرية الكلية لقيم وأذواق ومفاهيم ومواقف. ذلك أن القطع في المجال الأيدولوجي والذوقي والاداعي يكون قطيعة أو لا يكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تسمية وتجميل خادع. على أننا في الحالتين - قطعاً أو قطيعة - نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً فردياً أو مجتمعاً أو كونياً، في تحققه المادي والحسي والعلمي، أو كان جسداً معنوياً في تحققه الدلالي والقيمي. لهذا سنجد في رواية

صدرت عن دار الأسرة في القاهرة طبعة جديدة لرواية (القطيعة) لخليل النعيمي وكانت بتقديم الأستاذ محمود أمين العالم كما يلي بعض منه:

«كنت أسأل نفسي دائماً منذ أن عرفت خليل النعيمي، ما العلاقة بين خليل النعيمي والطبيب الجراح،

وخليل النعيمي الروائي، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائي متميز، أي أنه يبدع في المجالين دون أن يجهل أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجا وتماثلاً؟ يبدو أن الأمر كذلك، فما قرأته لخليل النعيمي من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيراً عن قطيعة، وإن يكن مختلفاً من حيث البنية الروائية والنسج السردي عن روايته الأخيرة

\* مفكر من مصر

«القطيعة» الجسد مهيمنا بهذه الأنحاء والأبعاد والأعماق المختلفة، الفردية والمجمعية والكونية من ناحية، الدلالية والقيمية من ناحية أخرى. ورواية «القطيعة»، هي سيرة حياة، فهكذا تبدأ: «أنا خليل النعيمي». إن الذات هي السيرة لا تتخفى وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم، أو ضمير غائب، بل تجهر بوضوح، وتصرخ وتعترف وتقرى وتتخلى، لكي تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العارية تقول الرواية على لسان خليل النعيمي في سطورها الأولى: «أخرج من البلاد والعباد. أخرج إلى العباد والبلاد»، انه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود إلى الناس أولاً ومن ثم إلى البلاد، على أنه في الحقيقة لا يخرج من، ولا يخرج إلى، وإنما يخرج أساساً على. إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانخلاع. «أخرج الفار والمसार»، أنه يخرج خروج نبي، فالفار والمसार رحلته، ليتناول الكون من أوله— على حد قوله أي ليهبأ كوناً جديداً من حيث هو مع الناس. يهدأ هذا الكون ويشكله بالهوج الداخلي، ولكنه يتجسد في مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجي، بكل ملموساته، ومحسوساته المباشرة البصرية والشمية والحسية والسمعية، إنها سيرة حياة لحياة، ولكنها أقرب إلى حياة الفن من حياة الحياة، وذلك أنها رغم «الأنا» الذاتية الصريحة هي رواية فنية أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل ما فيها واقعياً خشناً وحشياً في واقعيتها.

وهي حكاية بسيطة تجري في حي شعبي هامشي من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففي هذا الحي ولد خليل النعيمي وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفي هذا الحي هناك من يملك ويستبد ويستغل وهو ابن الجليوي. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والعساكر والمخاتير. ولكن في هذا الحي كذلك هناك الفقراء والجوعى والمذلون المهانون. إنها ثنائية ضدية طبقية حادة في إطار طبقية وحشية ويكبر خليل النعيمي في هذا السياق البشري الطليهي لأن تبين له في البداية غير صديق حميم هو عباس. وعباس هو لص شريف على حد قول خليل نفسه في سيرته. ويعمل عباس عند أبي الجليوي. ولكنه سرعان ما يطرده، لا من

عمله وحسب، بل من الحياة نفسها، يقتاله رجال ابن الجليوي لأنه تجاسر فاراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهين، وتتحرر طوال الرواية في شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصادمات الصغيرة، ولا يفارقنا أبداً اسم عباس الموت الحي أبداً، إن اسمه ملتصق نابض دائماً في نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة. كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية، يحاول خليل الالتحاق بالمدرسة أو «المخرسة» كما تسميها الرواية أحياناً.

فنحن في المدرسة لا نتعلم ولا نتكلم، بل نصمت ونخرس ونتلقى صاغرين. يذهب إلى المدرسة حافياً فلا يقبل في البداية، ولكنه في النهاية يصبح واحداً فقيراً من تلاميذها. وتتحرر الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور، فلا شيء يتحرك في نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات من معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل عباس، ضحايا الفاقة والجوع والحسب، ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم. ويكبر خليل وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعورياً ليتحول هذا الرفض الشعوري في النهاية إلى رفض فكري واع ينبثق ويتجسد في مظاهر سياسة شعبية تهتف باسم «أبي عمار» (وهو خالد بكداش أمين عام الحزب الشيوعي السوري). إنها إذن مظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقي الحاد بين المظاهرة ورجال الأمن، وتتغلغل قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط شهداء، ويتمكن خليل من الإفلات هو وبعض صحبه من قبضتهم. ويمضي باحثاً عن الناس الذين يشارك في النضال من أجلهم، وما أشد ما يفتابه الحزن والدهشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأمر وتسلطات أخرى صغيرة عابرة وربما بأمل بعيد، وهكذا يبدأ وجدان خليل يدخل مرحلة وعي جديد غامض يتجسد في سؤال جديد: «من أنت خليل النعيمي.. من أنت». لقد بدأت الرواية بيقين هو «أنا خليل النعيمي»، وانتهت بالتساؤل لا عن «الأنا» بل عن «الأنت» لقد أصبح الأنا آخر، أصبح الذات موضوعاً للتساؤل!

نذكرها تامة:

## حطاب غابة

### هومت أشجارها

مفيد نجم \*

والفكري المبكر، قد عبر عن روح التمرد والتغيير والتجديد والاخلاص للنجارية، ولأدبية الأدب، وليس لمقولاته الجاهزة، وأطره المستقرة والمعممة، وكانت تلك الروحية متطابقة في مضمون الوعي الجمالي والرؤية الى الواقع، والعلاقة معه، إذ أن زكريا لم يتمرد على أشكال الكتابة القصصية المنجزة وحدها، وإنما تجاوز ذلك الى الرؤية إلى الواقع والتمرد عليه، وإدانة مظاهر القمع والاستبداد والحرمان واليؤس فيه الأمر الذي جعل الحرية في مفهومه الادعائي الأدبي، تتقاطع وتتساق مع تأكيده على قيمة الحرية الانسانية والكرامة في الحياة.

ولعل المغارقة الهامة التي يكشف عنها زكريا، تتمثل في وعيه للفجوة القائمة بين ما كان يسمى بالأدب الواقعي، والواقع الحقيقي الذي خبره وعرفه من الداخل جيدا منذ حدثته عندما ترك المدرسة في مرحلة مبكرة، واضطر للعمل في أكثر من مهنة كان أفضلها إليه مهنة الحدادة، التي وجد فيها- ربما- شيئا من القسوة التي تناسب مع مزاجه الحاد، وحالاته الانفعالية التي كان يعيشها بسبب اضطدام وعيه المبكر بالواقع الجائس، والمقيد لجموح انطلاقه، وتفتحه.

(١)

لقد جاء زكريا الى القصة القصيرة من أبواب الشعر الواسعة،

تكمن أهمية زكريا تامة الابداعية في التحول الذي أحدثه في الرؤية الجمالية والفكرية، ومرجعياتها السائدة في القصة العربية، في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، والتي اتسمت بهيمنة الاتجاه الواقعي، ومرجعياته السياسية والايديولوجية على الأدب العربي، مما كشف عن حساسية أدبية حدائية جديدة، ووعي مختلف راح يؤسس لتجربة ابداعية غنية، سوف تترك تأثيرها الكبير على تجارب الأجيال الجديدة في القصة العربية ولاسيما جيل السبعينيات الذي وقع تحت تأثير اغراءات تجربته الهامة، ومغامرة التجريب فيها.

إن هذا الوعي الجمالي

\* كاتب من سوريا



وراح يؤثف فضاء لغتها بالمجاز والاستعارة ذات الكثافة الحسية، والتوتر والإيحاء مما ساهم في إيجاد مناخات عالم قصصه المعبرة عن علاقة شخوصه المختلة والمتوترة مع الذات والعالم الذي يتركها لمصيرها الأعزل وحيدة ضائعة، مستلبة ومقهورة بسبب الشرط الاجتماعي والوجودي الأساوي الذي تحياه، والذي يجعلها تنكفئ على دواخلها الجريحة والموحشة، وتعيش في مناخ كابوسي مخيف، لا تجد سوى الأحلام وسيلة للهروب، وأشباح رغباتها المستفزة، والمحرومة.

لم ينفق الكاتب بأشكال الكتابة القلابة ومرجعياتها، ويعمل على تهيئها لأحاساسه بالضيق بها، وتأكيده لقيمة الحرية كشرط للإبداع الأصيل، وإنما عبر أيضا عن ضيقه بالواقع، ونقمته عليه، وتمرده على مواضعاته الأخلاقية والاجتماعية، وفضح مظاهر التردى والسقوط والقهر فيه، ولذلك حاول أن يصور ذلك الواقع بالقسوة التي كان يراها فيه، أو يرى أساسة الإنسان وضياعه تتمثل فيها.

(٧)

إن قراءة تجربة القاص منذ عمله الأول «سهيل الجواد الأبيض» الذي صدر في عام ١٩٦٠، وحتى عمله الأخير «تكسير ركب» الذي صدر في عام ٢٠٠٢، تكشف أن هذه التجربة طوال ما يقارب الخمسين عاما ظلت متصلة لوعيتها وقيمتها الفكرية والجمالية، وأنها رغم سهولها في مرحلة مبكرة للتأسيس للحدث في القصة القصيرة العربية، وقيمتها الإبداعية والفكرية وأدواتها التعبيرية، والفنية، عملت على تمثيل البنية الحكائية في التراث الشعبي العربي، وإعادة توظيفه في البنية السردية الجديدة، باعتباره جزءا من نسجه العضوي ولذلك بدا واضحا في هذه القصة اشتغاله على الفنتازي الغرائبي والحكائي حتى اضحى ذلك سمة خاصة بعالم زكريا القصصي.

لقد ذهب البعض في قراءته لتجربة القاص الى انه رغم خروجه على أدب الأيديولوجيا، كان ينطلق في بناء عالم قصصه من رؤية أيديولوجية تتمثل في تلك السمات المتناقضة التي تحكم عالم الصراع في الواقع، وتحدد أبعاده في أغلب نتاجه، لكن هذه الرؤية/ القراءة تتجاهل الدلالات الواسعة التي منحها القاص لمضمون الصراع وشكله ومستوياته، وأنه كان يعبر فيما يكتبه عن انحياز واضح لقيم الحرية والجمال والحب والتجديد، وأن قضيته الأساس ظلت تتمثل في اصطدام وعيه بالواقع الاجتماعي والسياسي، وأنه

رغم طابع عالمه التجريدي والفنتازي كان وما يزال يجتهد في فضح وتعرية الواقع من الدلائل والخارج بقسوة أو سخرية لاذعة ومريرة، تنصير للقيم التي آمن بها.

وإذا كان بعض الدارسين يرون ميل التجربة الى نوع من التضميت في أشكال تعبيرها، وينسبها الحكائية، وفي مناجاتها، وعالم الحارة الشعبية الأثير عند القاص، فإن هذه الرؤية تتجاهل التحولات الداخلية التي تحدث في شكل التجربة ومضمونها، كما أنهم يتجاهلون أن القاص كأي مبدع أسس لتحول جديد في كتابة القصة، استطاع أن يبلور ملامح تجربة تحمل سماته الإبداعية الفاصدة، وبالتالي فإن التحول يبقى من داخل هذه التجربة التي ترسخت، وهو تحول تفرضه وتستدعيه حدود التجربة المنفتحة على الواقع وعلى رؤيته التي تنتمي الى الذات والعالم في جدل العلاقة القائم بينهما. لقد ظل زكريا تامر يتوزع في أسلوبه المعروف بين السخرية والتحكم والنقد الجارح، والحفر عميقا في أغوار الواقع ومنظومة قيمه، فهو حار الليل الذي لا يتعب ونابش الأعماق الكثيمة، والأيق، المجروح بدالة الناقصة، وصهيل حصانه الأبيض تحت سقف الحياة الواطئ.

تنبذ في مجموعته الأولى «سهيل الجواد الأبيض» تأثيرات الفكر الوجودي وتأخذ شعرة اللغة السردية أبعادها الواسعة والفنية، وتندمج شخصيات أبطالها في شخصية واحدة، بسبب تماثل مناخاتها النفسية والروحية، ومضمون تجريبها، وعلاقتها بالواقع الذي تعيش في حالة غربة وانقطاع عنه، لكن تلك الرؤية ستشهد مع مجموعته الثانية- الرعد- تحولا واضحا، إذ لم تعد بؤرة الصراع والتوتر في القص تتحول في الشرط الوجودي والاجتماعي الذي تخضع له شخوص أبطاله، وتتمايز جرائمه من القهر والاعتزاز والحرمان والضيق، بل أصبح يتمثل في بروز الدولة كسلطة قابعة تفرض سطوتها ورعبها على الإنسان وعلى الحياة، وستظل هذه الثيمة واضحة في أعماله التالية.

كما سيكشف عمله الثاني عن استحضار القاص لشخصيات التراث والتاريخ العربي القديم، وتعبيره من خلالها عن المفارقة الصارخة في قيم الواقع وتحولاته، هذه القيم والتحولات التي، فرضتها تلك السلطة الاستبدادية المتخلفة، التي راحت تتخنكر للقيم التي كرستها تلك الشخصيات التاريخية والدور الذي لعبته، مما يكشف عن دورها في العمل على تحقيق القطيع مع تلك القيم البطولية التي يمكن أن تغض زيفها وضعفها.

إن طابع الغرابة والمبالغة، يمثل جزءاً من خصوصية عالم زكريا القصصي الذي تميز به، والذي لا يزال يعمل على اغناؤه، من خلال الانفتاح الدائم على التجربة الإنسانية، وتمثل تحولات قيمها ومفاهيمها وعلاقات البشر داخلها، وبذلك يمكن القول إن الحارة الشعبية امتدت فضاءها واتسع في دلالاته ليشمل الحارة «القومية»، كما في قصته «بيت كثير الغرف» من مجموعته «ستنضك»، ثم تطور ليفقد الحارة «المعمولة» الأمر الذي يؤكد اتساع رؤيته وحيويتها، وعدم انفلاقها على منجزها السابق.

لقد اختار القاص منذ بداية تجربته أن يحمل معول لغته، ويهوي بها على كل ما يراه من زيف ورياء كاذب وظلم وامتهان لحرية الإنسان وكرامته سواء في لقمة عيشه، أو في التعبير عن إنسانيته ورغبته في الحياة، وقد استمر القاص في كل أعماله يواصل هذه المهمة الشاقة والمضنية بجدارته من يؤمن بقضية الحياة والحرية الإنسانية، والخاص من الاستعداد والجهل تدعمه في ذلك مخيلة خصبة وغنية، وحس نقدي ساخر ولاذع، مما منحه قدرته المتميزة على الاستمرار في العطاء، وإغناء التجربة، والذهاب بها بعيداً وقد حافظت على عنصر المفارقة والتوتر والغرابة التي تتمثل حدود الواقع وصورته ولكن من دون أن تتغذى منه مرجعيتها لها.

إن إخلاص زكريا لتجربته قد منحه ذلك الحضور الخاص، وأعطى تجربته أهميتها، لكن ذلك لا يمنع من القول إن أعماله الأخيرة اتسمت على العكس من أعماله الأولى بعدم الاهتمام كثيراً بالبنية الدرامية للقصص السردية وبوجهة النظر، وظهر لديه الميل الواضح إلى التركيز على الطابع الحكائي السريع والموجز، وعلى عنصر المفارقة والسخرية والتكهن، لأن القاص بدأ مهتماً بالفكرة أكثر من اهتمامه بالجوانب الفنية والدرامية وبأبعاد الشخصية، وربما يكون ابتعاده الطويل في لندن قد ساهم في إيجاد هذه الحالة النابعة من التفاعل الحي والمباشر مع الواقع. إلا أن ذلك لا يمنع من التأكيد في المقابل على تجدد رؤيته، وسعيه لأن يمثل أبقاع الحياة وإشكالاتها وقضاياها المعاصرة التي زادت من تعقيد أزمنة الواقع ومن غربة الإنسان وضياعه، وضياح قيمة النبيلة بعد أن غدا العالم كله مفتوحاً على بعضه، ولم تعد الحارة الدمشقية القديمة تعيش عزلتها وقيمها التقليدية ومهوم أناسها المحروم والمقهور التي عبر عنها القاص بتلك الكثافة الدرامية المتوترة، والغرائبية العجيبة التي تحاول أن تماثل صورة الواقع الغرائبي والعجيب والمضحك كذلك.

لقد ظلت الحارة الشعبية هي الفضاء المكاني الغالب في قصص أعماله لكن هذا المكان رغم اتكائه في بنيتها على مرجعية الحارة الشعبية الدمشقية التي عاش فيها القاص، وخبرها من الداخل طويلاً، إلا أن فضاءه المكاني ظل في حدوده الأوسع لا يحيل إلى مرجعية واقعية محددة، نظراً للدور الذي يلعبه عنصر التخيل في بنائه، وقد أعطاه ذلك طابعاً تجريبياً ومجازياً، يتناسب مع خصوصية البناء السردية المكاني للقصص والذي يميل في الغالب إلى الاقتصاد الواضح في اللغة، وقد ساهم هذا الميل للاقتصاد في اللغة، واعتماد التكليل الشديد والمجاز في ظهور القصة القصيرة جداً عند القاص، الذي تميز في كتابتها، وساهم في تحديد عناصرها وهي التكليل الشديد والإيجاز من خلال اللغة الشعرية الموحية، والمفارقة ويعد زكريا من المؤسسين لهذا النوع من الكتابة في القصة العربية.

إن قراءة قصص الكاتب تحتاج إلى مشاركة جذية من القارئ للقبض على معناها الدلالي الذي يتخفى وراء مجازية اللغة ورمزيته، فالقاص الذي لم يتعب من الحفر في قاع شخصه، وفي قاع الواقع يسعى من خلال هذا البناء الخاص للغة إلى دفع القارئ للمشاركة في إكمال القصة، والحفر فيها للتكشف عن مغزاها ودلالاتها التناوية وراء قناع اللغة التي، أخذت في أعماله الأخيرة تتميز بتراجع المستوى الشعري فيها لصالح السرد الحكائي المكثف، بالإضافة إلى وضوح أسلوبه التهكمي الساخر، وتعتبر القصص الأولى من مجموعته الأخيرة «تكسير ركب» خير مثال على ذلك، وفيها يبدو الكاتب فضائياً وساخراً بامتياز إذ يخصص عدداً كبيراً من قصص المجموعة للسخرية من مفارقات الواقع الأخلاقية والجنسية.

إن كايوسية عالم زكريا تتمثل في الفضاء المكاني الذي يتوزع بين المقبرة والقبو الموحش والبارد، والشوارع الضيقة المعتمة، والمعمل، وتكشف علاقات أشخاصه عن مستوى مرعب من العنف والاعتصاب، كما تبدو نساؤه شهوانيات بصورة مفرطة، أو هن ضحية للظلم والاعتصاب بل يشكلن رمزا شعرياً للجمال والحب، ولذلك فإن اتهام زكريا بتكريس نمط من القصة القصيرة، يتسم بخصائص أسلوبية محددة. وبطابع موحّد للشخصيات، وسلوكها، وردود أفعالها، ومواقفها، هو قراءة غير موضوعية لنفاج القاص طوال حوالي نصف قرن من الزمن تمثل في ثعاني مجموعات صدرت له حتى الآن.

نهى طيارة حمود

في رواية

## «الوجه الثالث للحب»

صباح زوين \*



وضعان يتعلقان  
وثيقا بالنوع  
البوليسي كما  
يمكن لكل منا  
أن يتصور. من  
هنا، وقبل  
الدخول الى  
مقن الكتاب،  
يبدأ القارئ  
بالتساؤل  
حول  
المغزى  
من هذا  
العنوان

الملتبس، حول مضمونه،

حول مكوناته. وإن بالقارئ يصل الى الصفحة الأخيرة،  
يقلبها، يطوي الكتاب، يبتعد عنه فترة، يعود اليه  
ويطالعها ثانية، إلا أنه يستعصي عليه فكل هذا اللغز في  
سهولة. يعاود التفكير وفي تحد، في معنى هذا العنوان  
ويحاول مرارا كسر كثافة مدامكه: قد يجد الحل وقد لا

قلما اعتدنا أن نقرأ في  
الأدب العربي الحديث رواية  
من النوع البوليسي، لا بل  
اسمح لنفسي بأن أقول إن  
رواية الكاتبة نهى طيارة  
حمود هي من القلة في هذا  
الاتجاه الأدبي الذي عرفه  
الغرب قبلنا وأسس له.

أحببت أن أشير الى هذا  
الأمر اذن لفراذته، وبالتالي  
لجرأة الكاتبة على الفوص  
في النوع البوليسي الذي لم  
يجرؤ عليه الكتاب عامة  
بعد في لبنان أو في عالمنا  
العربي.

«الوجه الثالث للحب»،  
بداية، تضع القارئ في  
حيرة ويوقعه في ارتباك  
إزاء المعنى، فيرى نفسه  
أمام لغز وغموض، وهما

\* كاتبة من لبنان

يجده. هذا القول في حال أردنا أن نكون حائرين ومتواضعين. إلا أنني، وهنا أعود إلى الكلام في صيغة الأنثى، فقط من أجل الاصرار والتأكيد، أثرت أن أكسر هذا الحاجز وأن أفكك ما كان بمثابة المدخل إلى الرواية، ولا يزال بمثابة الوعاء الذي سكبت فيه نهى طيارة حمود فصول القصة الأربعة.

اعتدنا، كما نعلم، على الوجه الثاني للأشياء، أيًا كانت. أما نهى طيارة حمود، فضاعت أن ترى العالم، عالمها، من خلال وجه ثالث، ما أكثر أبعاد هذا العمل الذي بين أيدينا. فمفهوم الوجه الثالث يضعنا أمام آفاق جديدة وأمام احتمالات، دون أن نلتصم بالضرورة اليقين، قد يكون هذا الوجه الثالث للحب، وبكل اختصار، الموت. قد يكون أيضا الجريمة والسجن، وقد يكون، الحب المدعوق وفي الوقت ذاته الحب المستحيل، وهذا عائد إلى اجتهاد كل قارئ أو ناقد أو باحث.

الرواية تقول لنا إن فادية الشابة ماتت قتلا، هذا في ما يخص «وجه الموت»، كذلك حبيبها هلال، هذا إذا اقتصر كلامنا فقط على الشخصيتين الأساسيتين، دون تناول راغدة التي ماتت أيضا قتلا لكن خطأ، ولو أن شخصها شخص حب إلى حد ما.

إلا أن الموت هنا، يمكننا أن نقسمه إلى مستويين: المستوى الأول، هو الموت الجسدي - البيولوجي، في سبيل الحب، كما مات كل من فادية وهلال، في فراش الخيانة لكنه أيضا فراش العلاقة الطاهرة، عاطفة طاهرة زهية خالية من أي مصلحة انانية أو كذب أو رياء. إضافة، نذكر موت راغدة البيولوجي أيضا، وقتلها جليل خطأ في المطار وهو يهرب من رجال الشرطة محاولا إطلاق النار عليهم، فأصاب ابنة شقيقته. لكن في هذا الموت تزودج فيه الشخصية حيث تكون راغدة رمزت من خلال شخصيتها، إلى الحب المخلص لهلال، لكنه ممزوج بالكذب ويعدم الشفافية على الصعيد الحياتي العلمي.

المستوى الثاني، هو الموت المعنوي - الروحي، في سبيل المصلحة الشخصية والاجتماعية. نرى مثلا كيف قتلت نادية الحب الجارف الذي بينها وبين هلال، من أجل الجنين الذي تحمله سرا، من أجل عدم إثارة

الفضيحة ومن أجل تأمين أب للطفل وعيش كريم في ظل عائلة شرعية ومن أجل المال الوفير. إذن قطعت علاقتها بحبيبها لأنه فقير ما لا يسمح له بالزواج في الوقت الحاضر، وبالتالي أو إضافة إلى ذلك، لا يستطيع اللحاق بها إلى لندن حيث أقامت مع والديها هربا من عنف الحرب اللبنانية. قتلت جبهما عندما لم تخبره عن حملها منه، ويؤدبه قتل هذا الحب عندما لم يبد الحماس الكافي للسفر إلى لندن واللقاء بها هناك.

لكننا نتساءل لماذا عندما أصرت عليه بالحلاق بها قائلة انها في أمس الحاجة إليه، لم يندفع لاستغاثتها، وفي هذه الحال، كان عليه الاستفسار عن سبب إلحاحها على الأقل. فهذه الحلقة في الرواية، كما جاءت في الصفحة ٥٣، ساهمت في قتل الحب والروح والمعنويات، وتشير إلى نقص ما، يعود سببه إلى تقنيات الحكاية وحاجاتها.

المستوى الثالث، هو موت الاحلام. نرى كيف مات حلم فادية وهلال باللقاء والزواج، وكيف مات حلمهما في ما بعد بالطلاق من زوجيهما والعيش معا مع ابنيهما، وكيف مات حلم فادية على حدة بأن تعيش حياة هنيئة برفقة زوج غني يحبها ويرفقه ابنها، وكيف مات حلم هلال بأن يظل رفقا لراغدة وأن يظل الشاب الغني ومدير الأعمال الذي لا يفشل، وكيف مات حلم جليل في أن يظل رجل الأعمال المعروف وذا الشأن اجتماعيا يتباهى بأمواله وبامراته الشابة الجميلة، كما مات حلمه بأن يظل حرا طليقا يواصل التهريب ويكسب الثروات ولا يدخل السجن، وكيف مات حلم راغدة بأن تظل زوجة الشاب الوسيم والوفى.

تكلمت على هذه المستويات الثلاثة للموت لأشرح الوجه الثالث للرواية، وهو لبها وقلبها وأساسها، وأعني به الحكمة البوليسية لهذه الكتابة. فالقتل الذي يؤدي إلى الموت، هو من أهم ركائز الكتابات البوليسية كما نعلم، هذا القتل الذي يفترض أفعالا أخرى ومتنوعة أمثال الخيانة الزوجية أو الخيانة المهنية والرياء والاحتيال، وكلها في النهاية تصب في خانة التشويق.

التشويق والغموض عنصران جوهريان في تشكيل الرواية البوليسية، حيث الخيوط تبدو للوهلة الأولى

لقطات عدسة تلفزيونية. فالحبكة كلامية - مشهدة وهذا ما يحتاجه الفيلم التلفزيوني، والتقطيع الروائي تقطيع تشويقي تصويري، والأبطال وأمكنتهم متوافرون وملثمون لهذا النوع من الانتاج نظرا لسيكولوجيتهم ولحواراتهم، فالسيكولوجية غير معقدة وغير معققة، وهذا هو المطلوب، إذ لسنا إزاء رواية عاطفية أو اجتماعية من الصنف «الأدبي» انما من الصنف الذي كل ما يتطلبه هو وصف سريع لشخصية كل واحد من أبطال الرواية. وهذا الوصف لا يتعدى تعداد اطباع الشخص، بعض عاداته اليومية، بعض من سيرته الذاتية، والكلمة ضمن اطار سريع ومبسط. كذلك الأمر بالنسبة إلى وصف الأشياء والأماكن ما عدا أشياء وأماكن فعل الجريمة، فهو لا يتجاوز بضع كلمات أو بضعة أسطر. التفاصيل غائبة والدقائق غير واردة، فالنوع البوليسي لا يتطلبها، لا بل يرفضها لأنه أساسا يتمحور حول إثارة عقدة رئيسية وحل هذه العقدة. فمنذ نشأتها اعتمدت الرواية البوليسية الاثارة والأجواء الغامضة من خلال تقديم خيوط متشابكة من الألغاز التي تؤدي إلى حل العقدة الرئيسية، حيث يساهم القارئ في محاولة الربط بين تلك الخيوط لمعرفة الحل، وهنا يبدأ التفاعل الحقيقي، عبر هذه «المساهمة» التي تكون بمثابة المصدر الأكبر والأساسي للتشويق. وكلاهما هذا يعيدنا في طبيعة الحال إلى الروايات الغربية البوليسية، وليس من سواها، لنذكر الأمريكي ادغار أن بـ وهو أول من كتب القصة البوليسية في روايته «حوادث القتل في شارع مستودع الجثث» سنة ١٨٤٩، ثم ابتدع شخصية التحري الذي يستخدم المنطق لحل الألغاز. وعلى المنوال ذاته، نسج بقية كتاب القصص البوليسية الأوروبيين رواياتهم إلى أن ظهرت أشهر شخصية في الأدب البوليسي واقتصد بها شارلوك هولمز للكاتب آرثر كونان دويل. إضافة إلى كونان دويل ظهر كتاب آخرون يتجاوز قراؤهم عشرات الملايين أمثال جورج سيمنون ومويس لوبلانك صاحب شخصية أرسين لوين الشهيرة ذي

متشابكة ذات عقد غير قابلة للحل، يحاول الكاتب من خلالها تمرير إشارات خفيفة لا ننتبه لها سوى عند قراءة ثانية. فعندما تناولت الرواية في المرة الأولى، كما ذكرت أعلاه، لم أواجه سوى الغموض التام حيث الإثارة ترافقني إلى الصفحة الأخيرة. الاثارة إذن، أولا وأخرا، هي الحافز الرئيسي في كتابة النوع البوليسي، ونهى طهارة حمود نجحت في اللعب على هذه الأداة وكان استعمالها لها استعمالا واعيا ومحكما. فإذا نظرنا مثلا إلى ما جاء في بعض المقاطع، نلاحظ هذه الأدوات المشوقة، ولكننا لا نفهمها ولا نتضح لنا سوى لدى القراءة الثانية والثالثة. فالصفحات مليئة إشارات إلى احتمال حصول أمر قبيح، إلا أننا لا نملك بعد، ولن نملك حتى نهاية الرواية، أي مفتاح يضعنا أمام الحل، وهنا تكمن مهارة المؤلف حمود. فاستطاعت الكاتبة أن تحافظ على الاستراتيجية المفترضة في بناء قصة أشخاص يتفاعلون فيما بينهم، في بناء هوياتهم الاجتماعية وسيرهم الذاتية، في ربط أحداث الواحد بالآخر، مهودة لعقدة ما، لجريمة ما، لكن دون أن تدع القارئ ينتبه لهذه الإشارات الخفية. وعليها أن تكون خفية عنوة وإلا انكشف السر وفضحت الخطة وتعطلت الرواية كنوع بوليسي.

وكم برعت الكاتبة هنا في التحايل علينا من خلال تقنية مضبوطة ومخيلة ملائمة.

«الوجه الثالث للحب» يضاهي ما أنتجه الأدب البوليسي الغربي حتى يومنا هذا، وما ينتجه التلفزيون من أفلام في هذا المجال، من منا لم يشاهد على الأقل، على الشاشة الصغيرة، فيلما واحدا، أو حلقة واحدة من مسلسل غربي من هذا النوع. وإذا عدت إلى الماضي الغربي، يمكنني أن أذكر المسلسل الشهير «كولومبو» حيث البطل يحمل هذا الاسم، كذلك أذكر حلقات شارلوك هولمز وأفلام ألفرد هيتشكوك الرائعة ... الخ، وهذا من أجل الذكر لا الحصر. ورغبت في الكلام على التلفزيون لأن رواية نهى طهارة حمود هي رواية صالحة جدا لأن تقتبس تلفزيونيا.

يستطيع القارئ أن يرى فيها على الفور شيئا ما يسمى بالسيناريو وشيئا أو بالأحرى كثيرا من

الذكاء الذي لا يضاهاى، وقد يتذكر بعضنا المسلسلات التلفزيونية التي اقتبسها عنه. ولا ننسى أحد أبرز الكتاب في هذا المجال، أجاثا كريستي ورواياتها المشوقة جداً، ومن لم يقرأ على الأقل كتاباً واحداً لها؟ أما «عشر عبيد زغار» الذي اقتبسه التلفزيون اللبناني، فجميعنا لا نزال محتفظين بمشاهدته ورعبه، و«السوسبانس» الذي عرف المخرج ترجمته على الشاشة. وإذا ذهبنا بعيداً في هذا المجال، قد نعتبر دوستوفسكي إلى حد ما، كاتباً من النوع البوليسي، فربما يمكنني القول إنه اعتمد الحبكة البوليسية في روايته «الجريمة والعقاب». الأعماق النفسية التي توغل فيها في تركيب شخصه الحائرة والمعذبة طغت طبعاً على المسار البوليسي للرواية، إلا أنه موجود، ولو فقط كأداة ربط بين الأحداث وكأداة تحرر على مجراها. وفي ثمانينيات القرن العشرين كتب الباحث الروائي الإيطالي أومبرتو إيكو «اسم الورد» التي قرأناها وشاهدناها في الوقت ذاته على الشاشة الكبيرة. فهذه الرواية، إضافة إلى مواضيعها المتشعبة والغنية، من علمية وأدبية واجتماعية وفلسفية، نقع كذلك على العنصر البوليسي الذي اتخذ له نطاق العصر القروسطي كواقع تاريخي. وقد قدم أحداثها على شكل تحقيق جنائي معتمداً أسلوب الإيهام والاشارة من خلال تقنيات السردية للرواية البوليسية للكشف عن الجرائم التي وقعت داخل الدير، وكان هنا الدور الأكبر للرموز وأبعادها متعددة المستويات.

وفي اختصار، يعتمد هذا الأدب لغة بسيطة وأسلوباً سلساً مع القليل من الاستعارات التي تساعد على إلقاء الضوء على بعض الحقائق، بينما تلعب الأحداث وسلوك الأشخاص الدور الرئيسي في بناء حبكة الرواية. حيث يمثل رجل التحري دور البطل فيها.

وهنا أيضاً يجب التذكير بجانب مهم يدخل في الرواية البوليسية، بل بالأحرى هو عمودها، وهو أن هذه الرواية تتطور ضمن شكلها وحبكتها الخاصين القائمين على اللفظ والسر والخوف، لكن دون أن تتخذ

لها إطلاقاً أي منحى درامي. فالرواية الدرامية عالم أوسع وأصعب من حيث دخولها في تفاصيل أكثر وجودية. إذن وعودة إلى نهى طيارة حمود، يمكننا القول إن روايتها هذه هي تماماً من النوع البوليسي، ووصفاً شبه المطول لم يكن سوى للتأكيد، من خلال المقارنة، على انتماء كاتبتنا إلى هذا الأدب الذي نشأ وتطور في الغرب.

نجحت طيارة حمود في رسم سيكولوجية شخصها دون الوقوع في الدقائق النفسية - العاطفية - الوجودية، إنما حافقت على الحدود الفاصلة بين التأملات الفلسفية الكبرى والملاحظات الحياتية العادية. فالعلاقة الغرامية بين هلال وقادية، أكانت قبل زواج كل منهما أو بعد، اقتصرت على كلام بسيط يقوله الناس العاديون في المجتمع، واقتصرت على عذاب من النوع ذاته كذلك، أعني النوع العادي، وكان الكاتبة اقامت المسافة الضرورية بين المستوى الوجودي والمستوى الذي أسمح لنفسي أن أسميه «الاجتماعي»، كيلا تقع روايتها في ما نعرفه بالدراما. فمأساة جريمة القتل لا تدخل العمل الكتابي بالضرورة في خانة الدراما وأجوانها المأساوية على صعيد الوجود والانسان.

وأنتنا الكاتبة بعمل يضاهاى الأعمال الغربية دون أن تقع في النسخ والتقليد، فالأجواء كلها أجواء محلية مستقاة من مجتمعها وبيئتها وهذا ما ملمسه بدءاً من وصفها للطبيعة اللبنانية كما عرفتها وتعرفها، مروراً بوصفها أطباع شخصها المقتبسة من الواقع، كذلك اعتمادها العقلية المحلية وطريقة تفكيرها وعيها، فوضعت فيها كل من أعطته دوراً في كتابها. في تعبیر آخر، لا نشعر أثناء القراءة، على الإطلاق، أننا إزاء رواية مصطنعة ومفتعلة الأجواء والأحداث، فالكاتبة ظلت بعيدة كل البعد عن التكلف أي التقليد. فروايتها البوليسية رواية لبنانية في أدق تفاصيلها ولا نعرش فيها على أي مقطع أو صورة أو جملة قد تأخذنا إلى ما كتب أو انتج في الغرب.

اذن في وصف نهى طيارة حمود للأمر، أتعلق ذلك بعادات الشخص وبعلاقاتهم فيما بينهم أو تعلق

بالمدينة وحركة الناس والطبيعة فيها، أو بذكر محاسن الفتاة (وهنا أقصد الشابة فادية)، نجد أنفسنا إزاء واقع أليف نعرفه في فصوله ودقائقه. وقبل العودة إلى الكلام على الأجواء البوليسية، أود لغت انتباه القارئ إلى الأسماء التي اختارتها الكاتبة لأبطالها، ولا يهمني أن أعرف ما إذا كان هذا الاختيار واعياً أو لا واعياً، إذ أن الأهم هو مقارنة الاسم بالسمى. فلدينا مثلاً «فادية» التي ضحت بحبها وبحياتها، واسمها قادم من فعل «فادي». لدينا كذلك «هلال السعيد»، وهلال يعني الشاب الوسيم وهذا ينطبق على المسمى حسب رواية طيارة حمود، كما أنه كان سعيداً بعلاقته العاطفية. أما «جليل الشاقوف»، فأيضاً يشبه هذا الاسم حامله، إذ أنه كان جليلاً من حيث ثروته، أما من حيث أخلاقه وتصرفه فكان كالشاقوف تماماً! لدينا اسم آخر، «راغدة» وهي كذلك، إذ عرفناها في الرواية تعيش في البهجة. لدينا أيضاً اسم «سنية» الذي يعني التسامي والتعالي، وكان الكاتبة أرادت عنوة لينقص ما عير به الناس هذه المرأة خطأً. أما «رؤوف وشريف»، وهما زوجها الثاني والأول اللذان أشبهها معنى اسميهما في معاملتهما مع سنية وفي سلوكهما في الحياة والمجتمع. «ورابع» وهو ابن فادية وهلال، فكان في الحقيقة الرابع الوحيد في هذه الرواية، إذ أنه ربح الحياة والحرية والعناية ومبلغاً هائلاً من الدولارات! يبقى أن أشير إلى ملاحظة صغيرة أخرى فيما يتعلق ببعض الأسماء، وهو أن كل اسمين متقابلين ومتوازيين من حيث وضعهما الاجتماعي في الرواية، يتشابهان لفظياً، أمثال رؤوف وشريف، وهما زوجا سنية، نراهما يتقاربان في حرفي الراء والفاء. لدينا كذلك جليل وهلال، فواحد منهما حبيب فادية ووالد ابنها والثاني زوجها، يتقاربان لفظياً من خلال حرف اللام الذي يتكرر مرتين في كل اسم.

فيما يخص بعض تقنيات الرواية، نلاحظ أن نهى طيارة حمود تبدأ السرد بما نسميه الفلاش باك، فتضعنا في أجواء سبقتها أجواء لكننا لن نعيشها سوى لاحقاً. فتستهل القص مع هلال السعيد الذي

يتمتع بالمال ويمرّكز اجتماعي لا بأس به، ترينا الكاتبة إياه مديراً لشركة تأمين ضخمة يملك سيارة فخمة ولديه نفوذ وموظفون وسائق خاص. متزوج من امرأة ثرية وجميلة الخ. فلاش باك يضعنا أمام هلال الذي يلتقي بفادية بعد أحد عشر عاماً، صدفة، في أحد مقاهي شارع الحمراء. من عند هذه النقطة الوجيزة الأمد، نقتطع اللقاء غير المنتظر، تأخذ الأحداث بالتسلسل. تأخذ العقد المفترضة، عقد الأحداث البوليسية، بالتداعي، الواحدة تلو الأخرى حتى بلوغ الأوج، أي حتى حصول الجريمة. تحصل الجريمة والقارئ يفاجأ بما يجري، وهنا تكمن مهارة الكاتبة في حبك الصياغة البوليسية. عرفت نهى طيارة حمود كيف تلهيها بالتفاصيل لكي تبعدنا قدر الامكان عن الاشتباه بعمل ما يقوم به شخص ما من أجل هدف معين. فهذا الهدف تبقيه الكاتبة غامضاً، تبقيه لنفسها سرا مكتوماً لتستفز فضول القارئ.

بل هي أشارت للقارئ من خلال الالغاز الكثيرة والمتلاحقة التي وضعتها أمامه، تاركة الحقيقة تختبئ بين الأسطر. لماذا أقول بين الأسطر؟ لأن من يعود إلى الرواية ثانية وثالثة تنضج له نقاط وأمور لم ينتبه لها في القراءة الأولى. فلدى عودتنا إلى الكتاب نؤخذ بهتة من غاب عن الوعي واستفاق، إذ إن الحقائق تبدأ وتكشف عن ذاتها شيئاً فشيئاً ونحن بنثنا عالمين بما يحصل وسيحصل، والعقد باتت مجرد أفئدة مرتبطة الواحدة بالأخرى جاعلة من السرد سلسلة شائقة من الأحداث.

نلث وراء كشف الحقيقة ونلتقط أنفسنا أمام المشاكل الغامضة وذات الأسرار الكثيرة. فبتنا عاجزين لدى قراءتنا الأولى، حتى عن لمح أدنى علامة تشير على ربط ما بين راغدة وجليل مثلاً. لا أنكر أن القارئ، عند هذه المرحلة من الرواية، يبدأ بمحاولة سبر السر، فيحاول التقريب بين حدث وآخر وبين تصرف هذا الشخص وتصرف ذلك، إلا أنه يظل عاجزاً.

فعمد الصفحات الأولى كان علينا أن ننتبه مثلاً إلى العلاقة التي بين جليل وابنة شقيقته راغدة، وذلك عندما طلبت فادية من جليل أن يعودا فيقيماني في لبنان وكان جوابه أنه بحاجة إلى سنة من التفكير والتدبير قبل اتخاذ

هكذا قرار. ثم تضعنا الكاتبة أمام مشهد آخر، ظاهرياً لا علاقة له بالأخر وأيهما أتى أولاً في سياق الرواية فهذا لا يهم، انن في مشهد آخر نرى هلال يتلقى «خطأ» مكالمه هاتفية من فتاة «مجهولة» ولا يمضي وقت وجيز على هذا التعارف الخافط حتى يتم الزواج بينهما. صحيح أن هاتين العالمتين تمران على القارئ ولا تدلانه على شيء، لكن بعد وقوع الجريمة وقيلها بقليل، كثرت الاشارات بل غزرت وتلاحقت، ومع ذلك حافظت الحبكة على متانتها وصلابة تركيبها، مما جعلنا بعيدين عن القبض على الحل، ولو أننا رأينا أنفسنا حائرين ومترددين حيال بعض الرموز التي وقعت تحت أيدينا. نذكر مثلاً عندما خطط جلجل لزيارة والدته في إحدى القرى الجبلية النائية، وفي الليلة ذاتها قررت فادية البقاء في بيت أمها، وقررت راغبة السفر إلى البرازيل لزيارة والدتها المريضة. طبعاً القارئ لا يشك في صفاء نية فادية، إنما يشك في التصرف هذا لكل من جلجل وراغبة، وقد قررا المغادرة في الليلة ذاتها التي ارتكبت فيها الجريمة. وكأنهما أرادا أن يخلياً ساحة الحدث ليفسحا له المجال لحصوله. لا أقول أن الاشارات كانت واضحة وصارخة، بل على العكس كانت منضبطة ومكممة الاغلاق، وهذا اللعب على أعصاب القارئ، هذه الحنكة في شد الحبل وارتخائه، شكلاً العمود الفقري لبناء فصول هذه الرواية البوليسية الصلبة، وكانت ذروة الذكاء في هذا البناء الجيد، عند وقوع الجريمة حيث انتبهت الكاتبة إلى أدق التفاصيل ولم تقسح في المجال لأي خطأ أن يفلت من قبضتها ونقول بكل ثقة إن الجريمة هنا بلغت ما يسمى في الغرب بـ«الجريمة الكاملة». لذا أقول انه سرد منضبط، فلم أعثر على ضعف في أي محطة من محطات الرواية. إلا أنني أشير إلى أن الحبكة البوليسية الحقيقية، الناشطة، لم تبدأ لدى نهى طيارة حمود سوى متأخرة في الكتاب، أي بدءاً من الصفحة ١١٧ حيث تفاعمت الأحداث وتلاحقت، أي بدءاً من منتصف الرواية تقريباً. لا أريد بذلك أي نقص على الإطلاق، إنما أحببت أن أشير إلى طريقة تقسيم الكتاب حيث النصف الأول انطوى على المشاكل العاطفية والاجتماعية، والنصف الثاني على «بيت القصيد»!

وكانت شخصية المفتش هي الرئيسية في القسم الثاني من

الرواية، واستعملته طيارة حمود مكان التحري الذي غالباً ما يتبناه هذا النوع الأدبي وأفلام السينما والتلفزيون كبطل الأحداث وكأشفي خيوط الجرائم. وعادة ما يتميز هذا البطل – التحري بخصائل وعادات خاصة، يتميز بأسلوب حياتي مختلف عن سائر الناس، كما ألفناه على الشاشات. إلا أن المفتش في روايتنا هذه ظهر انساناً عادياً، ولم تعره الروائية أية خصوصية في طبعه، كالطرافة أو سواها. لكن طبعاً، كان في المقابل ذكياً، وأعياً، ماهراً، قلقاً الخ.. والاثارة، مرة أخرى أقولها، لم تغب لحظة واحدة، فالتشويق حرك عقلاً حتى النهاية. ظلت العقدة حاضرة حتى الصفحات الأخيرة إذ أن المفتش بات عاجزاً عن الإيضاح التام حتى عندما بدت لنا العضلة محولة، وهنا تكمن براعة الكاتبة، وعرفت كيف تشد الحبال ولا تتعب.

لم تتعب، فواصلت التضييل حتى عندما دخل جلجل السجن وكبدنا أن نطمئن. واصلت في أسلوبها «تعاقبنا» حتى في طرافة الحلم الذي رآه جلجل وهو محبوس بين أربعة جدران.

إنن، في أسلوب سلس وبسيط، في أسلوب خال من التركيب اللغوي المتكلف ومن التعقيد، كتبت نهى طيارة حمود رواية بوليسية مميزة.

واعتقد أن براعتها بلغت حد الاخفاء عنا، حتى هذه اللحظة، المعنى الحقيقي لعنوان كتابها! وكأنها من خلال ذلك تحت القارئ على الظن بأن الرواية لم تنته، وبأن عليه البحث باستمرار عن الحل النهائي. إذ أننا نتساءل أين هو الوجه الثالث للحب! هل هو الحقد، هل هو القتل، هل هو الحجز عن السعادة؟!

.. نهى طيارة حمود كاتبة وأديبة لبنانية من مواليد بيروت، لها روايتان، «سهد وفلزل» و«الوجه الثالث للحب»، ومجموعة قصصية «ربيع بلا ورود» لها كذلك عدة مؤلفات في أدب الأطفال، وهي حائزة على دبلوم أدب الأطفال وعضو المجلس العالمي لكاتب الصغار. هي أيضاً «عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين واتحاد الكتاب العرب». أضافت إلى ذلك، هي رسامة وأقامت العديد من المعارض الفردية والجماعية حائزة على جوائز عدة، منها «جائزة شرف» – المجلس العالمي لكاتب الأطفال – مؤتمر نيودلهي – ١٩٩٨، «جائزة تقدير» – الهيئة اللبنانية لكاتب الأطفال ١٩٩٧، «أفضل نأليف» – اتحاد الناشئين، معرض بيروت الدولي ١٩٩٩.



# مراجعة نقدية لرواية سعود المظفر «عاطفة محبوسة»

غالية هبات آل سعيد

العُمانيين سواء من الأكاديميين أو الأدباء، ولذلك فاني لا أفهم بالضبط ما المشكلة. أخبرني أحد بانعي الكتب بأن هناك مشاكل في نشر وتوزيع أعمال الكتاب المحليين، وهي مشكلة تحتاج - برأيي - إلى حلها فوراً. عندما عدت في أغسطس الماضي، سألت عن أي كتب لم أكن قد اقتنيتها بعد، وللمرة الأولى، عُرض علي رف روايات للكاتب سعود المظفر. كنت قد سمعت عنه ولكنني لم أقرأ أيها من أعماله. لذلك اقتنيت ببهجة وحُب استطلاع عظيمين مجموعتين كبيرتين من مؤلفاته ومجموعة أخرى صغيرة، مع اني اكتشفت وجود أربعة أخرى وهي (رمال وجليد)، و(رجل وامرأة) و(المعلم عبدالرزاق)، و(رجال من جبال الحجر).

كان أول عمل التقطته هو (عاطفة محبوسة)، والثاني (رجال من جبال الحجر) والثالث (إنها تمطر في إبريل). كنت في عجلة من أمري كي أبدأ بقراءتها ومع ذلك كنت أيضاً أقلب اسم هذا المؤلف في مخيلتي، محاولة تذكر إن كنت قد قرأت بعضاً من رواياته في الماضي.

في طريقي إلى المنزل (منزل السيدة مزنة بنت ناصر الذي كنت أعيش فيه مع مجموعة من أبناء وبنات عمومتي وأخي)، تذكرت بأنني لم أقرأ له شيئاً من قبل ولكن في العام ١٩٦٩، وعندما كنت فقط طالبة في «مدرسة الاسرالية للبنات» (المدرسة التبشيرية الأمريكية) - كانت في وقتها المدرسة الوحيدة للبنات في عُمان - كنت غالباً ما أمر أمام بيت في حارة الوادي الصغير، القريبة جداً من الحارة التي كنت أسكن فيها مع أبناء وبنات عمي. كانت في البيت نافذة صغيرة وكنت أمتع خلالها أحياناً رجلاً - في بدايات العشرين من عمره - ذا ملابس أبيض ووزار، وكان يقف في فناء الدار. أخبرني أحد أولاد عمي بأن هذا منزل

تبحث المقالة بالتفصيل في رواية «عاطفة محبوسة» وتهدف إلى عرض فهم للطبيعة الرمزية للرواية وذلك عن طريق محاولة تحليلها نقدياً. إن التناقضات الغريبة المتتالية، المقدمة إلى القارئ من قبل الكاتب، تبدو وكأنها موجودة في شخصيات الرواية وبيئتها على حد سواء. تجادل المقالة بأن «عاطفة محبوسة» قد تعمدت أن تكون رد فعل يراعي الآخرين، رافضاً ما هو سطحي وجسداني محض وهو ما يعرف بين الفئنة والأخرى العالم المعاصر.

كلما عدت إلى عُمان فاني أضع هدفاً لي البحث في مكتبات بيع الكتب عن أعمال عُمانيين. عندما أطلب أعمالاً أدبية، أو سياسية أو إجتماعية لعُمانيين من بانعي الكتب فانهم يظهرون رد فعل بالتعجب، وكأنني أسأل عن أعمال أدبية لأناس من عالم آخر. أعلم انه توجد مجموعة متزايدة من الكتاب

\* كاتبة من سلطنة عُمان

سعود المظفر، وهو كاتب عماني تلقى دراسته في الكويت وعاش فيها لفترة مع أسرته أيضا كنت استغرب ما يمكن أن تشكله مثل هذه الكاتب الشاب وكنت أريد أن أعرف المزيد من أعماله ولكن لم تتوافر لدي في ذلك الوقت أي كتب له وكان علي أن أشحن مخيلتي. أما أن تقع في يدي، الآن الروايات التي كنت أتوق إلى قراءتها وأنا فتاة صغيرة، فهذا إحساس غريب ومبهج لم أكن لأشبع فقط بغية طالما أعسبت بها لأكثر من ثلاثين عاما حلت، موقف من جديد الطفلة التي اعتادت أن تمر بمنزل كاتب مجهول وهي عائدة إلى البيت من المدرسة، ولكن بفهمها بهذا تستطيع أن تطوف في عالم جد متميز حقا.

لا يحسن المرء فقط، في أعماله، بإنعكاس غامض لمعالم بلدول، ولا الاستخدام الجارح للغة، أو الاستخدام البسيط للكلمات على الذكاء والذكور، يوجد إحساس قوي بالولادة في عالم مأثور بتشوش، ولكن ليس المرء بسيطا، مرة أخرى، مثل «الجرس» و«قلعة الرمل» لأويس مردوخ، فإن العرب يشترط على وصف منظر الطبيعة، وأنواع الشخصيات، ولكن مخيلة الكاتب به بشكل تمنح فيها هذه الأمور بعدا غريبا ما لا يخفى العقيلة ظاهريا، إننا نكره، نندح ونلتقي كما إننا نملي صورة تبقى معنا، حتى عندما تكون قد أنهت الرواية وربما نفرا غيرها من المواد.

إن إهداء روايته (رجال من جبال الحجر) «إلى رجال»، يعرفون سمات أرواحهم ونفوسهم بين السطور<sup>١٢</sup>، يوحى إلى «اعتذار» تهكمي من أولئك الرجال الذين يصورهم في روايته، إنه يتناول مسردا إبداعيا سحب ورقة نيت الذكور «الفاوي في ذلك المعين»، إنها وقفة يمكنها أن تطلق على (عاطفة محبوسة)، وهي الرواية التي انتقلت البحث فيها هذه رواية تستلقت مزاج وشخصيات الرجال، ولكنها تقوم بذلك بطرق تتفاوت ما بين الاستعاري والمجازي.

لرواية «عاطفة محبوسة»، (التي أكلت في العام ١٩٩٥ ونشرت في العام ١٩٩٨ من قبل «مطابع البستان»، (بسلطنة عمان) بناء حسي مماثل للروايات الأخرى، يتعرف القارئ المجرّب لكلمات «سعود» على الأسلوب وحوية الوصف فوراً إذا ما كان هناك موضوع منكر فإنه لمجتمع مبتهج ويواجه تغيرات لا تصدق. إن «عاطفة محبوسة» كباقي الروايات، تصف حياة التفورات في المجتمع والعلاقة بين الرجل والمرأة - ولكن ليست بأية حال ظاهرة تاريخية فحسب أو بالأحرى إلى الشعور بالتعبير الاجتماعي يتولد عبر تجارب أشخاص تمثل هي نفسها، بطريقة ما، مراحل ذلك التغيير. إن «سعود» بهذا المعنى، هو كاتب رمزي، أفضل منه ككاتب واقعي صرف - سأعود لأتفوق إلى هذه الفكرة بعد منهيبة إذا ما توجب علي أن أكون شديدة التحديد بخصوص الصنف الأدبي، فإنه يمكنني القول إن «عاطفة محبوسة» هي قصة حد، مكسرة» (التي لن تعاد قلبه أبداً).

إن التفورات الاجتماعية التي تكون العمود الفقري لهذه الروايات ليست مصطب أحداثاً تاريخية، بل إنها هرات مضطربة رفعت السداد عن كامل البنية التحتية للزمن السابق لها يتخذ «سعود» موقع المصور الفوتوغرافي الذي يلتقط صور هذه التغيرات بل وأنه يحورها وذلك بفرضها عبر مشواره الإبداعي الخاص جدا إن واحدا من المصوصيات الخاصة لكتاباته كونه لا يذكر بالاسم ملوكا أين تدور أحداث الروايات بهذا الشكل فإنه يشبه إلى حد ما الكتاب الأوروبيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين اختاروا أن يصوغوا في قالب روائي الاسماء لكيلا يتقيدوا بانطباعات المصدافية المطلقة. قامت (جين أوستن) بهذا الأمر بالتأكيد. إن للفتنة الآن، في أنها في البداية مشوشة لقارئ تعود على أن يتمكن من وضع بعض الأحداث التي يقرأ عنها أو يلاحظها

في موضعها بالضبط، تكافأ تدريجيا بذلك الإحساس بالألفة الذي ذكرته آنفا

على مستوى ظاهري، لا تستطيع مخيلة شخص ما من التوقف عن تخمين محل وقوع أحداث معينة ولكنه يتوجب على أي قارئ عماني أن يفترض بأن الروايات تدور في السلطنة. في سبيل المثال، إنه يحس منازل تطل على البحر وسفوحها بأن المنطقة المدمرة بشوارعها المعدنية ويوتوها المتروكة الكبيرة يجب أن تكون القرم. ولكن لا يحتاج القارئ ملوكا إلى الإحساس بالتفوق بالتفاصيل، وهذا هو تأثير الانحياز لاستراتيجية «سعود» في عدم تعديدها ما يحس المكان ومع أي بالذات تخيل بأن أحداث هذه الرواية تدور في المنطقة الواقعة في عمان، القرم، حيث إن البحر فيها صفة جوهريّة، ولكن كلما تابعت القراءة، ولدهشتي، فإنها تبدو وكأنها صلالة، بسبب طقسها وأشجار جوز الهند فيها (ص ٢٥٤ -

«قالت بعد أن جلست على العصور تحت نخلة جوز الهند») يصور البحر بذكاء في أعماله، حتى إنه يمكن اعتباره كشخصية إضافية تختطف مع كل شيء، حتى وإن يذكر حضوره الرمزي والقي، بالطبع إن عمان هو بلد مندم وسومل كثير من هذا هو مصدر إلهام «سعود» للشخصيات علاقة خاصة بالبحر، وهي علاقة تظهرهم بوضوح في لحظات حاسمة. ولكن ربما يكون من الخطأ تهميش رواية «سعود» في رمزية فجأة كهذه. هناك عناصر رمزية أخرى تعود إلى الظهور، وأكثرها وضوحا هي رجال يحملون محافظ جلدية سوداء وهي دلالة جليلة على العبد الصناعي الذي بدأه البلد في العام ١٩٧٧. في الحقيقة إن العديد من الشخصيات الرئيسية في أعمال «سعود» هم رجال أعمال - أدلة أدبية ناعمة يمكن لها أن تولد تقديرات درامية. شخصيات تعقد صفقات في بلدان أجنبية وتنشأ روايات منهيبة، لا يوسع هذا فقط من الأرضية التي يستعملها «سعود» بل وأنه يحول انتباهنا نحو عالم متفاني لماضٍ تقليدي يبدو أن «سعود» يراني له وأخيرا، تصبح أمثال هذه الشخصيات ببساطة في تماس مع سماء أجنيتها عديدات تجذب إلى القصة ككبيبات: نادرا ما يغيب الجنس عن أعمال «سعود» ويسهل توفرها لأبطال رواياته.

تصور الرواية «سعود» بقوة أيضا العصر الجديد الذي يوجد كنجية للتغيرات التي يمر بها «البلد غير المسمى» هناك أوصاف للمشروبات، التي يكون شخصياتها هم زوجات وأطفال أولئك الرجال الذي يمدمنون على تناولها.

يقتل بعض هؤلاء الرجال في ظروف غامضة، ربما خلال تورطهم في صفقات تجارية مريبة. لذا يحاول «سعود» العمل على أرضية واسعة جدا حقا. إننا نتعاطى مع بلد يمر بغفرة انتقالية، وأناس يتأثرون بهذه التحولات. يفتتح أول مشهد في «عاطفة محبوسة» مع الشخصية الرئيسية، سعود، وهو جالس في شرفة فيلته الجديدة المواجهة للبحر. البحر أمر ثابت عظيم، وهو حضور لا يتغير مطلقا، ومع ذلك فإنه يبرز التغيرات التي تحصل. إن سعود، بأسلوبه، هو شخص عميق التفكير ومأساوي يعاني من فقدان عزيزين جدا كان الحدث الذي أثر على تطور شخصيته هو وفاة زوجته بعد سقوطها من علو. إن حبه لها يطغى على كامل الرواية. فهو ليس بقادر على نسيانها أو نسيان لحظات وفاتها. وأمه، التي تمثل جيلا مختلفا أكثر تقليديا، لا تفهم معنى لحن «مسيدة» أو عدم قدرته على مواصلة حياته. حسب اعتقادها، ينبغي على الرجل أن يجمع شتاته بعد مأساة كهذه وإن يتكيف عن طريق الزواج مرة ثانية. (في هذه الأثناء، يقع والد «سعود» طريح الفراش في أحد المستشفيات، ومع ذلك فإننا لا نجد «سعود» يزوره أبداً - وهو أمر قد نتوقعه في مثل هذا المجتمع التقليدي

الكثير غيرها في هذه الرواية) شوانية بعمق يتذكرها وهي حالية بهجانيه وتغيره كيف انها أحست بالخوف (ص ٤٢) «ننا قالت لي سيد أنا خائفة» قالت له هذه الكلمات. ولكن هذا «الخوف» قد وضع بقوة مع ما يندثر بالشهوة البوسية

يعطي «سعود» القارئ تصورا ساعرا لسيكولوجية الأنثى فهو يصف بعنف مشهد الحظة في ليلة الزفاف عندما يجلس الضيوف من النساء وتبكي أخوات العروسة. ومع ذلك فقد يحس القارئ الفطن أجابا بأن وصف «سعود» للعلاقة بين «سعود» وعروسته هي غير واقعية. حتى «سعود» الذي يحس غير المتزوج هو غير طبيعي في إتاحة المجال لمرورته كي تقود الأمور إلى اللحظات الجنسية الكبرى بينهما. إن هذا غير طبيعي بالتأكيد، حتى في بيئة غريبة أوروبية.

إن مشهدا واحدا كان بشكل خاص مزعجا بعض الشيء - ومع ذلك فقد كان أسوأ لشيء إلا لقوة وصف الكاتب. يقترح «سعود» بأن عليها أن تخلصا ملابسها ويستحموا بعد ذلك بأغسلها إلى الفراش. ولكنه يسأل عندها:

تعالى، اجلسي هنا/ أين؟ فوق السرير، اسمعي، لدى فكرة/ ما هي يا حبيبي؟ نخلع ثياب الغريب، ونمنا بالبناتو بالأمه، ونجلس في تنكلم، فكرة عظيمة، على الأقل نختل من العرق/ لليلة لا أريد أن أنام/ لماذا يا زوجي؟ أريد أن أتكمم وأتكمم، وأسمعك أيضا تنكلمين، وحين تنعبد، نلعب لعبتنا المقدسة/ ما هي لعبتنا المقدسة؟/ ألا تدريين؟ لا، قل لي ما هي؟ لعبة التعارف، لعبة كشف الأسرار، لعبة الحياة، لعبة كل زوج زوجة/ أفكر يا سيد، تلك الليلة عندما قلت لك، أريد أن أكون على صدرك/ أفكر/ الآن أريد أن نتحشني، اقتربي مني، اسبحني انت/ أه، أنت خفيفة/ في الماء فقط، الآن لا خوف من الموت، لا أحد ينتظرنا لهاسنا على الدقائق التي تأخرناها/ وانت متجربة، فإنيك تعدين مثيرة/ قبلي، منك/ تذكرت الآن/ ماذا تذكر يا زوجتي؟ العزيزة عندما طلبت منك قبلة، بعد خطبتنا مباشرة، فرفضت، قلت عندما نتزوج/، لكني سمعت لك بأن تسرق مني، قبل، القبلة الآن لنذمة، لأنه ليس بعدها خوف ولا ندم، قبلي مرة أخرى/ سيد/ نعم يا زوجي/ هيا نخرج من الماء، أريد أن ألعب معك، الماء ضد ممارسة نزواتي، التي تشجعني في داخلي/ طوبى، سأحملك، سأحملك إلى السرير/ استرنا بالخطأ الأبهي/ من يبدأ اللعب أولا؟ أنا/ لا، أنا الأول/ طوبى، انت يا زوجي الأول، أه/، سمحت جسمها للندن براهتي مكتنفا تضارس جسمها الغض، كلما مررت راحتي فوق جزء منه ثوبت وانت، بشرة جسمها الأبيض تحبيل وتتقلب بين لحظة وأخرى، وبذرة راحتي تستعمران سامانها وهي تتقلص وتتكور كحبيبات نافذة متعاقبة، أطلقت هي أنات مسجوبة يشبعني مكتوم، انحنيت عليها، بدأت بشفتي اتذوق جسمها واستنشق، قامت فجأة بنصف جسمها العلوي، أمسكتني وسحبني عليها وأطبقت علي يميني، فلوينا كثرينين يحاولان الذويان في بعضهما، في لحظة غير وأعية منها قلمتني، ومن جراه ترمع وجهها وجسمها فوقني يلتصق شعرها المبلل ويحترق بالكتار، قلمتها، رأيتها في حالة تشبه الغيبوبة، أمسكت براحتي، خصرها الضامر، انحنيت فوقها بنعومة، صرخت... صرخت، ثم صرخت... صرخت... أنت اللطيفة سمع جرس بوابة الغيل بلعلع فقلات

الذكريات، بهود، فلق الألبوم.

إنه يجعل الزوجة توافق لكي يكون هو، طوبى انت يا زوجي الأول. قد لا يكون لغير العربي أن يمي الصدمة التي يسببها مشهد مثل هذا، ليس فقط لعدم تحفظه في الرفض بل وأيضا بسبب عدم وجود أساليب محددة يوضح دور المرأة والرجل.

المعتمد من الأب والذي يريد منا «سعود» أن نحس به كشيء جديد. يقع بين الأم والأب أول صدم لـ «عاطفة محبوبة» هو عدم جدوى يتاني نتيجة التحول بين الجيل القديم المتمثل بأم «سعود» وجل برى انه لا ينبغي للرجل أن يعيق مشاعر التعلق الغرامسي، وجيل أصغر متمثل بشخص «سعود» نفسه. انه رجل عاطفي جدا تحدثت حباته بأكمله بتعبيره عن الحب. هذا أمر لا تدركه أم «سعود» وتفسى جاهدة لتزويج ابنتها.

وثاني شيء مهم يفقد «سعود» هو عدم قدرته على الزواج من حبيبته «غالية»، الذي يكره لها بعد وفاة زوجته. لم يقابل «سعود» هنا شكوك فقط ولكن قضاء وقدره: في البداية لم تستطع «غالية» أن تتزوج لأنها كانت مسطوبة مسبقا لشخص آخر. بعدها لم يكن «سعود» يريد أن يتزوجها لأنه كان يحس ارتباطه الشديد بالمصادفة التي مناهها لا يمكن لأي قارئ أن يخفق في الإحساس بحالة «سعود» الصعبة، فهو غير قادر من جهة على الارتباط بمضاهي له أو قادر على مواصلة حياته ونكحي بزم إلى الأمام. هل أن «سعود» يكون مجازا سياسيا هنا؟

تأتي أكثر المقاطع المعركة للمشارع في «عاطفة محبوبة» في الفصل الثاني، حيث يتذكر «سعود» كيف قابل زوجته الأولى ووقع في حبها عندما كانت طالبة في المدرسة. كانت هي حافلة المدرسة مع أصدقاء عديدين، ولكنه تأكد من رؤية الطريق الذي تسير فيه، ولعدة شهر تابعها حيث مضت. في آخر الأمر ذهب إلى بيتها برفقة والده ليلطف بها كما تتطلب العادات والتقاليد.

لا يمكن لأي أمر أن يبدو أكثر تقليدية من هذا، ولا يظهر أي أمر صورية الرحلة التي يجب على «سعود» أن يسير فيها. يذكر المرء فوراً بشخصيات الزوايين الذين في (الحب في زمن الكوليرا) للروائي غابرييل غارسيا ماركيز - الدكتور «جوفينال أربوينو» و«فلورنتينو أريزا» يقع الانان في غف العادات والتقاليد ويعدب الأتقان بنفسيتهم المصطنعة. إن «سعود» يلون بشرته الفاتحة القليلة الأسرار، ولحيته القصيرة وأنفه المستقيم، هو تقريبا نموذج أصلي للعنانيين المذكور المتحدرين من أصل عربي، لذا فانه يبدو للامساح متناقضا قليلا عندما يذكر «سعود» بحنان وقت خطبته لزوجه مع أوصاف حية لكيفية لقاء الزوجين وما دار بينهما من حديث أن مثل هذه العاطفية هي قلما تكون نموذجيا لرجل عربي. ومع ان القراء قد يشهدون عصريته حتى هؤلاء الرجال، ولكن الاستماع إلى أفكار «سعود» لا تزال صدمة.

تم توضيح نموه من جيل أمه عند وصف خطبته، تؤخذ الفتاة، أثناء وقوعها في غرام «سعود» في رحلات ونزهات منفردة، بدون مراقبة. مثل هذا الانفراد هو أكثر ما يكون صورية لعلمان ما بعد ١٩٧٠ قبل ذلك التاريخ لم يكن الزواج يربون بعضهم بعضا قبل ليلة الزفاف. وأتت العديد من الأمسيات أيضا في مطعم فندق ما كان هذا ليواد صدمة قبل العام ١٩٧٠، عندما كان أقرب شيء إلى الفندق هو «المسافرانة» مثل تلك الواقعة في «الباب الصغير» قرب «المدرسة السعيدة للأولاد».

بعد وفاة زوجته، لا يعاني «سعود» فقط من فقدان زوجته: يكون الاضطراب الذي يعانيه أعمق وأكثر ضررا. هنا رجل مشوش عاطفيا يفقدنا شخصا عزيزا، وهو أمر يصعب أن يتماشى مع طراز حياة الرجل العثماني المتزوج، عدم التآثر عاطفيا في مجتمع ينهني الحياة لا يظهر عواطف ينهني في مثل هذه الحالة كبت الأسى وليس للتعبير عنه. رغم ذلك فإن «سعود» يمشي إلى حدود بعيدة ليرينا أرق وقلق «سعود» بعد فقدان زوجته يتناول اليوم الصور ويبدأ بالنظر إلى صور ليلة زفافه. إن ذكريات «سعود» ليست رومانسية فحسب، بل إنها أيضا (مثل

(عاطفة محبوسة) هي رواية صريحة- إن «سعود» يكتب بدون لف أو دوران كما أوردت سابقاً، انه يصف اللحظة التي يدخل فيها «سعود» حقاً في زوجته للمرة الأولى نعلم تماماً ما حصل. ان هذا المشهد اذكر نفسه في الأحداث الماضية هو واحد من الأمور التي يتحدث عنها «سعود» في الرواية، ويصح بأن من الضروري أن يثبت الأحداث التي يصفها بحصوره الخلاق المجرع عن الغرض.

إن الفصل الذي يلي هذه الذكريات القوية هو تجاور متآلق يزور «سعود» أمه التي تخبره بأن الزواج هو الماضي كانوا يتفجعون على زواجهم منذ أربعة أشهر فقط وليس أكثر بحس القارئ هنا بالاختلاف المعمول بين ماضٍ لم يتحكم فيه فقط الرجل بفترة حياته، ولكنه كان أيضاً يتحكم بزيجته ولا يدع الذكريات تغدو عن طريق استعادة الماضي بشكل شهواني قوي.

رد «سعود» على أمه بأن ذلك كان زمناً مختلفاً (كما يسميه إل جي-هارتلي في الوسيط، «بلد اجني») ما يجعلنا «سعود» أن نشهد هنا هو عالمان مختلفان جدا وهما في تصادم تخبره أمه بأنها تريد أن تراه وقد تزوج: يقول لها بأنه بالغ بالنسبة للام فإن الزواج هو المركز الفكري للنشأة بالنسبة لـ «سعود» أن الحب (وهو تجربة أكثر شخصية بالمرء) هو الأمر المركزي للفئة التي سترغبها أمه عليه هي منظمة، وتعرف لغات أخرى، وتعرف أمه أنها ملازمة بشكل بارز لأنها متفقا اجتماعياً. إذا تناول الأم أن تصل إلى حل وسط مع ابنها- ولكنها فشلت في إدراك سعة الهوة التي تفصلهما.

يعاير «سعود» مرة أخرى ما بين الماضي والحاضر عندما يحلم «سعود» بعد أن يترك أمه بزيجته المتوفية، ليست الأحلام في روايات «سعود» تذاثر متكررة بشافية، أو اعتذارا لطرح تطور سيكولوجية شخصية ما بانبثاق، ولكنها تذاثر فريدة جدا حول دوافع الشخصية حلم «سعود» ذو أثر قوي، ياله من تباين بينه وبين تصورات أمه الدنيوية لواجب الرجل. هنا لتلقني ديمومة الخيال مع روح الفردية التي يرمز إليها «سعود».

يحلم بأنه في فنزق أوروبي، ويعطيه البواب مفتاحاً لجناح في الفندق. هو وزوجته وهما في شهر العسل. بعد ليلة من الاستمتاع والرقص، وهما في الفندق، يسألها كي يترك لها جسمها، المرأة، بالنسبة لـ «سعود» ليست شياً يعطي الرجل متعة فحسب ولكنها شريك في: تمتعها هي بقدر أهمية تمتعته هو نفسه. هذا الجانب من شخصية «سعود» يعكس التخصيص العاطفي للقارئ ولذا من حزنه على فقدان «سعود» لها. تشكره زوجته على إبداء استعدادها لتدليكها، ويسألها أن تضطجع لكي يصبح فوقها تشبعه هي بحمية (ليس هناك أمر سلبي في بطلان «سعود» حتى اللاتي يتكون في الأحلام)، وعندما يستيقظ من حلمه يشعر بالورد وأنه مبلل، ويرتجف، ويصع فطرات المطر وهي تسقط على زجاجة النافذة والمزوتن يدعو إلى الصلاة.

يستقبل الخيال عبر الإدراك الحزين للواقع، ومن ثم يترك هذا المجال للصوت الموحش للمطر وأخيراً، الدعوة الفاضلة «سعود»، هل أنه السعد متفقا لموقف أكثر تحفظاً، أو أنه إبداع بهزائ مقاومة للتجديد؟ لا يمكن لللغات الأخيرة من حلم «سعود» في نهاية الفصل الخامس إلا أن تكون قوية مقارنة بالمشاهد في الفصل السادس، حيث يجري تعارف مثالي للزوجين المتمثلين: يصل «سعود» مع أمه إلى بيت الفتاة التي اختارتها أمه. يتحدث الوالدان عن ابنتهما واتجاهاتها وقدراتها، ويرى «سعود» الفتاة لأول مرة. هذه لحظة إظهار مشاعره، يدرك في الحال بأنه لا يديل لها وهما يفادان جلسة التعارف عائدين إلى منزله، يعبر من مشاعره

بوضوح إلى أمه، ويأتي مرة أخرى بكامل أحداث وفاة زوجته إلى ذهنه. يتذكر الكمية الهائلة من الطبيب الذي يطلب منه الذهاب إلى المستشفى لانتزاع الأحداث التي تلف موتها أكثر حجة وحقيقية من وجود الفتاة في جلسة التعارف، التي تبدو مصطنعة ومفصولة بالمقارنة بنج «سعود» بذاته، في أن يرينا رجلاً يمر بأثار التغيير الاجتماعي وحتى الانفصال عنها، والتي كانت، لحد الآن، محبوبة عادة في كتب التاريخ. يصف «سعود» مشاعره وقت مراسم دفن زوجته ويحس القارئ مرة أخرى بشعور عميق من التعاطف ليس فقط مع رجل يعاني من فقدان شخص عزيز، ولكن أيضاً مع رجل مفصل عن تركيبة اجتماعية كانت في اجيال قديمة، قد ساعدته في الصبر والسلوان.

بينما يكون مستغرقاً في التفكير يدخل خادمه «بهدار» الغرفة ويخبره بأن السيدة «جونسون» بانتظاره في غرفة الاستقبال. هذه السيدة (التي لا تعرف عنها أي شيء هام) تزور «سعيدة» في الوقت الذي يكون فيه زوجها خارج البلد. كانت لها علاقة مع «سعيدة» قبل أن يتزوج، ولعمرهاها بعزلة وحزن بعد وفاة زوجته، تأتي لتكون معاً. من خلال علاقة السيدة «جونسون» و«سعيدة» بيسر «سعود» غور الطرق التي تتفاعل بها الحضارات المختلفة عاطفياً. من الواضح أن السيدة «جونسون» تريد ممارسة الجنس مع «سعيدة» بينما يريد منها «سعيدة» أن تعرف ماهية «سعيدة» في النهاية فترى في (مرة أخرى تلعب المرأة دوراً فعالاً) بانجاحا) ويمصيان اللبلة سراً. هذه هي المرة الأولى التي يجد فيها «سعيدة» نفسه في الفئران مع امرأة بعد وفاة زوجته.

يمكن النظر إلى العلاقة بين السيدة «جونسون» و«سعيدة» على أنها مجازية تدل على تطور عمان ما بعد العام ١٩٧٠. للاحتفال برأس السنة الجديدة (مرة أخرى)، بالكاد تذكر امرأة تطلقها) يدعو «سعيدة» بعض الضيوف - بلطيس «سعيدة» اللطاس الأوروبية مع أنه رجل يصور بغيره، ولكنه يصاحب امرأة، وهو أمر ربما بدأ غير اعتيادي ولكنه قد يصير الآن بعض السلوكيات الاجتماعية والسياسية في عمان الحاضر. انه لمن الصعب أن نعرف بالضبط مقدار رمزية الشخصيات وأفعالها في سياق الرواية. الواضح أنه كلما كانت هذه أكثر رمزية أصبحت الرواية سياسية أكثر. يدخل الجزء الثاني من الرواية الرسامة «غالية» في حياة «سعيدة»، يتعرف عليها من خلال دعوة لحضور افتتاح معرض للرسم يحضره لابساً الذي العماني التقليدي، مع الضعير في وسطه. المقارنة الأكثر وضوحاً هي مع حلقة رأس السنة الجديدة في الفصل السابق حيث ظهر «سعيد» مفترساً. كانت «غالية» أيضاً تلعب الزلي العماني التقليدي، مع الحلاف على رأسها وشعرها المتدلي بشكل جميل فوق جبينها، ثم وصف «غالية» بكونها جميلة، ورشوقة، وهادئة الطبع - تماماً عكس الفتاة التي عرفتها عليه أمه. لحظة اللقاء بـ «غالية» هي لحظة تجل بالنسبة لـ «سعيد» - انها الفتاة التي تذكّر فيها الرواية من استعراض الأحداث الماضية بشرق إلى موقف أكثر إيجابية استناداً إلى التجربة الحاضرة. تصف «غالية» في المعرض أعمالها، شارحة معنى الألوان بالنسبة للرسم، وعندما يراها «سعيد» يؤسر قلبه - يشعر بأنه لم يرَ بون يرى مثلها أبداً.

من الجلي أن لها من اللقطة المشفرة التي وجدتها له أمه، أو السيدة «جونسون» مستجبتان روحياً معه. من المشوق انه عندما يتواجد مثل هذا الانسجام فإنه يعبر عنه من خلال الوسط المحافظ مثل اللطاس، وما هو مشوق بنفس الدرجة هو عدم إدراك أم «سعيدة» لهذه الأهمية. يمثل المشهد الأول بين «سعيد» و«غالية» بالكلام المعسول الذي يشرح رد الفعل لقلب عاتق - مع أنه «سعود» لا يقدم للقارئ، تبصرنا لمشاعر «غالية»، ما يقنع علينا انه عندما نظرت «غالية» إلى «سعيد» فقد تراهي له بأنها تنظر لاهي لا غير.

كان أول لقاء شخصي لـ «سعيد» مع «غالية» عندما زارته في مكتبه. (لم يقص أبدا ما هو عمله بالضبط يوصف بأنه رجل أعمال، ومع ذلك فعندما يصل إلى معرض رسم «غالية» فإنه يقوم بذلك في سيارة ليموزين يقودها سائق، مما يوحي بأنه قد يكون زيرا في الحكومة). يؤخذ على حين غرة عندما يرى «غالية» مع أنها كانت دوما في مخيلته منذ أول لقاء بينهما. تقاضا بها لياخذ لكونه يعرف اسمها - وهذه حدة نحن لم نتوقعها من رجل (يخبرها أنه قرأ اسمها على إحدى اللوحات). مع أن ذلك قد يبدو واحدا من التفاصيل الصغيرة، التي لا علاقة لها بالموضوع تقريبا، ولكنها تبين شخصية «سعيد» كونه حاد الملاحظة. بهذا المعنى، هو يرمز إلى امكانيات الرجل، بدلا من عجزها.

أدركت «غالية» في هذه الزيارة، أنها تمول إلى «سعيد» بنفس اللقد الذي يعمل هو اليه. ولكن «سعيد» يبدأ هنا في تفحص نوع مختلف من العلاقة. ما يحصل بينهما يختلف عما حصل بين «سعيد» والسيدة «جونسون» - أو حتى بين «سعيد» وزوجته. لم تقيد شخصية «سعيد» بما تفرضه الرواية، ولكن لها جانبها العمق وأكثر صلا. هذا هو أعظم نجاح لـ «سعيد» في (عاطفة محبوسة) كنوع شخصية رجل تكون انشغالا عندما يصل الأمر إلى التغييرات التي تؤثر على شخصية العملي طوال الأربعة عشر عاما الماضية. هذا الدماء يعمل شخصيته أكثر جدارة بالثقة، وبالطبع أكثر تشويقا. إن حقيقة كون «سعيد» شخصية علمية أيضا بما يدور حوله من أحداث سياسية قد ترحي بأنه يحكمها بشكل من الأشكال.

تختلف علاقة «غالية» مع «سعيد» عن علاقته مع السيدة «جونسون»، المرأة الغربية متحررة جنسيا، وتقود الرجال إلى إشباع رغباتها، ولكن فقط على المستوى الجسدي الصرف. يمكن هذا انتقاد ضمني في السلوكيات القريبة ذات الحاجات المادية والجنسية فقط، وليس الروحية. بالرغم من كون زوجة «سعيد» ولاحقا «غالية» (على الأقل)، وفي حالة «غالية» في حلم «سعيد» الغريب والحسي) تدوان أقل تعاطفا من السيدة «جونسون» (ربما لأنها تلحان عليه بممارسة الجنس معها)، فإن «سعيد» يعطي المرتئين الممانتين عمقا في الانغماس في الأحاسيس والمشاعر، بينما تقدم السيدة «جونسون» الجسدي الصرف فقط بهذا الشكل تكون السيدة «جونسون» نموذجاً للمرأة غير العربية في (عاطفة محبوسة) مثلها مثل الفلبينيات اللواتي يحضرن حفلات «وليد» (زوج «غالية») الخاصة مع أصدقائه.

بعد الزيارة الأولى لـ «غالية»، تعرض مرة أخرى لرويته. تفاجئه ويسر هو ذلك. لا تترك عواطفها جبالا للثقل، حيث يحسها «سعيد»، وكأنها ذكرت بروية طامعا لثقلاته إليه. الانفعالات هي واحدة من الموضوعات المدركة لـ «سعيد» - تعبر عنها الشخصيات المركزية للرجال والنساء بسهولة لأفان للثقل غالية. الشخصيات الأربعة أيضا عطف وحنين لأبد أن يكون، أحيانا، غير اعتيادي للقارئ. عندما تزور «غالية» «سعيد» للمرة الثانية تأخذ معها ألبوما من أعمالها لتريه بالتحديد بعضا مما يستهه يظنران سويًا إلى رسوماتها ولوجاتها، ويعطيان اسمًا لكل منها، ويحاول كل الوقت أن يكشف المزد من مشاعر «غالية» وعواطفها من خلال أعمالها تجيب «غالية» من كونه من يري هذه الدرجة أن يقب على مشاعرها البنية، لا بل وفي نفس الوقت، كانت مسرورة، بالقابل، تطلب «غالية» من «سعيد» أن يقرأ بعضا من أشعاره.

من المشوق أن يتم تعريف شخصيات «سعيد» مع أنها جزء من الحياة المعاصرة بمحافظهم الجدية ومكانتهم وسيارات الليموزين، ليس بهذه الأمور وإنما على الأرجح بنشاطات دماغ، وأكثر تحديدا حضاريا مثل الكتابة. إن شخصية مثل «سعيد» هي مهتم بالقيمة الفردية لمصنفاته وحبيباته (المحتملات) بنفس قدر اهتمامه بنفسه. أنه يقول لـ «غالية»

وصلت إلى أنك تحتاجين إلى شخص، يحبك كثيرا، ويخاف عليك كثيرا، ويملكك كثيرا. (ص ١٢٥). يشير ذلك بأنه يعني حاجتها إلى انسان يحس باحتياجاتها، شخص لن يوقفها من القيام بما تريد - وزيد بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بنشاطها العلمي. يقول أنه لا ينبغي على أي رجل أن يضعفها عن القيام بما تريدها. تسألها بها: «أين أجد ذلك الشخص، أعني، من الشخص الذي يتحمل كل هذا؟» (ص ١٢٦) يسألها بكياسة أن كانت ستسمح له بأن يكون ذلك الشخص، ولكنها تنكفي بالقول فقط «شكرا».

يكشف «سعيد» مرة أخرى تصارع الممارسات الحضارية مع فردية أكثر عصرية. ربما لسنا متأكدين أن كانت «غالية» تحس بنفس ما يحس به «سعيد» أم لا، ولكنه ضيف بشكل حاسم: «أنت حرة في عواطفك؟» تأتي محاولات «سعيد» للمصافة في التقرب إلى «غالية»، بشكل مساعي، كما تصفها هي بشكل مبهم، «أفكك، افكك أنت متأهرا» (ص ١٢٧). فقد تمت خطبتها.

العواطف بالنسبة إلى «سعيد» هي أمور شخصية بقوة. أنه يدرك بأن أسلوبه في التودد إليها ليس طيبها على أية حال. يخبر «غالية» بأن الرجال، حسب اعتقاد النساء، أما أن يكونوا مثل قصص ديندي أو مثل سماء رجب. يفعل الأول ما يريد أن يفعله باسم الأعراف والتقاليد ربما لكونه معتقدا بأن «غالية» غير مرتبطة بأحد، يقول: «زبان، وأنا من الآن أصدقاء، وهذا نقاش خاصة جداء» (ص ١٢٨). ووردا إليه: «وتكون سريه، سريه جدا، لا يعلم بها أحد» بهذا يصف «سعيد» حالة غير طبيعية بالمرء. إنه حالة تم فيها أضافا للكتب على الاحترام، كما يكون الحب فيها أكثر من كونه أمرا جنسيا. بمعنى ما يبدو رد «غالية» على «سعيد» وكأنه متناقض. لماذا تريد علاقة سريه مدام الانثى متطين، من الفئة الوسطى من المجتمع ومتقربين، وفخشان قد يهروا عن مشاعرها بشكل شخصي لآخر في هذه المرحلة لا يعرف القارئ بخطبة «غالية» إلى «وليد» (لكن لماذا تمشاج أو تريد أن تبقى مثل هذا السرا؟

لأن الجواب يمكن في انفصال مجتمع عن نفسه، المجتمع يقع ضمن الأعراف التقليدية والسلوكيات «العصرية» الجديدة. أن الغالب التي تعاني منه الشخصيتان في هذا اللحظة، العذاب الذي يسببه تكرار الذات، هو أيضا عذاب التحول من مجتمع إلى آخر. هذا شخصيتان وقتها، على نحو سجع، في المنفعة العارم ما بين مرحطين من تطور المجتمع. لا تستطيع «غالية» أن تحرر نفسها من ترتيب اجتماعي قد تمنعني لو لم يكن قد حصل: «وسعيد» يشعر بأن عليه أن يعبر عن عواطفه التي لم يكن رجل في الماضي، قادرا على التعبير عنها بشكل علمي.

يعبر عن الطوبى للفتنة للصراع الذي يعاني منه «سعيد» و«غالية» في حلم لـ «غالية» (مرة أخرى، أسلوب نابع من «سعيد» للبحث في نفسيات الشخصيات بطريقة طبيعية وغير متطرفة). بعد زيارة «غالية» لـ «سعيد» تعلم بأنها تسير في مثل منفس، مجذب، ذي أشجار نائلة سفراء ومحترفة. كان «سعيد» هنالك يسألها أن ترسمه، ولكن لم يمكن إكمال عملها بالتأكد أن العلم مزج للقاء كما هو لـ «غالية» وهو إزعاج بوازي النظر من خلال نطق مفتاح الباب يبدو أن «سعيد» يريد أن يغرب القارئ بالاحتمالات التي يمكن أن تنتهي بها الرواية على مستوى سرد القصة. في الوقت الذي يقدم فيها إجابات سردية وعميقة (على سبيل المثال، من خلال هذا الحلم) بأن الأمور قد لا تحل.

قد يصبح للقراء في حيرة من أروهم من درجة كبيرة - فلي النهاية، وعالركم من تصرف «غالية» ويجعل وكياسة «سعيد»، فانها يتبادلان قبة. ربما كانت رواية «عاطفية» بسيطة قد قادت القارئ من تلك القبة إلى نوع من الفروية الشروانية. ولكن «سعيد»، مع ذلك، أكثر تعقيدا من هذا

اللاحق. هذه هي الحالة الوحيدة في الرواية التي رأيت فيها من الصعب أن أوفق بينها وبين الممارسات الاجتماعية المتداولة، التي يجب أن تعمل ضمنها أية رواية «واقعية» (ومؤكد بأن «عاطفة محبوسة» تقع ضمن هذا التصنيف).

إذا كان لـ«سعود» سبب ما فربما يكون ذلك لكي يضمّن من الموضوع الرئيسي للرواية، ألا وهو المشاكل القتاتية من التجاذب المتبادل بين الرجال والنساء، إن «عاطفة محبوسة» هي رواية عرامية (بالمعنى المصري للكلمة)، قصة حب وتضاداتها ستزوّج «غالية» شخصاً آخر، بينما سيحمل «سعود» إلى الأبد مقلع حبه غير المتسي.

إن لم تكن تعرف أي شيء عن «سعود» لكان ذلك يعني عاطفة كاذبة ليس إلا. ومع ذلك، ولأن «سعود» قد أصبح انطباعية مصقولة ومشوّقة، ضمن منظر أصبح مألوفاً لدينا بشكل عميق، فإن حالته تولد إحساساً عظيماً بالعاطف مع «نفس الطريقة» ربما أن شخصية «سعود» اللافقة للأنثى هي التي تتيح لنا أن نفحص النظر عن نواقص المصطط المذكور (اعلاه) إن «سعود» شخصية عاطفية حلاّ فهو يعتقد بأنّه فاضل في الحبه معتقداً انه لم يقع في الغرام من قبل مثلهما هو الآن مع «غالية». سيورج القارئ بنوع من المل للعقدة، وإنكنا هذا الأمر يضي بشكل متنازل بلغة الرواية. عندما تخبر «غالية» «سعود» بأنه قد تم فعلاً تحديد يوم الزفاف، فأننا نحس بمداه.

لم يحاول «سعود» أبداً إقناع «غالية» بالعدل عما خطط له، يبدو مستمسكاً لقدرة على التحمل على الطراز الدونكيشوتي، يرحب بذلك تقبل الشخصيات على حد سواء بعدم قدرتها على تغيير المرسوم من الأحداث. يحس المرء، بقرابة، بأنهما حتى لو استطاعا فقد لا يقدرا على القيام به، يصبح استسلامهما، بشكل مفاكس، متعتهما.

تتحول الرواية عندها بشكل مفاجئ إلى تتبع الإشارة في أحداث زواج «غالية» من «وليد» قبل هذا الوقت، لم تكن قد سمعنا عن هذا الشخص، كل ما يطلع عليه القارئ وما يخص مشاعرهما، هو قوامته لما بين السطور، في الوقت الذي تتطور فيه علاقتها مع «سعيد» ليس هناك وصف مباشر لأحاسيس «غالية» تجاه «وليد» أو لشاعر «وليد» تجاه «غالية».

يوجد سبب لهذا - يرغب «سعود» في أن يستمر القارئ بتركيزه على الحب الغري الذي يجمع «غالية» و«سعيد» مع ذلك، فإنه ما كتبه «سعود» يحوي إشارة جنسية فاضحة هي سلة غريبة لكتاب يعمل في مجتمع ينسحب عن ممارسة الجنس قبل الزواج أو ما بين رجل وامرأة غير متزوجين. ولكن مرة أخرى، ومشهد بعد آخر، نجد إحساساً جنسية فاضحة متضمنة. قد يكون هذا على شكل حلم، أو عبر المحادثة ليس إلا. يوجد مقطع يتناول «سعيد» و«غالية» - مرة أخرى على هيئة حلم عندما يحلم «سعيد» بليلة زفاف «غالية» بأنها تأتاه إلى غرفته، يسألها كيف استطاعت الذهاب للقدم لزوجته، وكان ردّها أنها استطاعت القيام بذلك لأنها تحبه. إن «سعود» باستخدام الأحلام، قادر على تصوير مشاهد الاتصال «الجنسي» بين المحبيين.

انتهكت من ذلك الشباب عذرية تردي قوب زفاف احمر قان، تقدمت ببطء وهي متعبة الساقين، اغتلت السرير، استقرت أمامه، أخذت تفسد شعره، وترر كفها فوق وجنتيه، بهوده هوى على شفتيه، وغابت معه في لثمة طويلة. أحسن أن لعابها الذي يسيل إلى جوفه كأنه عسل صاف، همس قلبه وشفتاه مشغولتان...

غالية، كيف أتيت ألي هذا؟

لا أعرف، شرحت أن روحي، في حاجة إلى روكه، أحسست أنني مشتاقة إليك، هربت عواطفني من الحبس، فأنتي كل شيء إليك.

بكثير وبهضي بمحطه وشخصياتها بطرق لا يمكن التكهّن بها بسهولة عندما تحلم «غالية» مرة أخرى بـ«سعيد» وبأحاسيسه فريية منه، يوحي معنى الحلم، في هذه المرة، بأنه خيال قد لا يصبح حقيقة أبداً. تتابع عبر حلمها الصراع العاطفي لأمرأة تريد أن تكون مع شخص لا ميس شفاف قلبها، بلوك «سعود» شعوراً قويا بهوية المرأة، وبشخصيات نساء جديرات بالشفقة تكون دوافعهن وألامهن جزءاً من جمالية الرواية وتوازن شخصيات الرجال بشكل جيد.

لماذا استمر بعد مصارحتها لـ«سعيد» بحبها له، بظنيتها لرجل آخر؟ تبدو «غالية» كأمارة مفعمة بالطاقة وعصرية، يريد «سعود» من قارئه أن يرى صفها جديداً من المرأة العثمانية - صفها يهرك مشاعر الفؤاد ومدارك العقل. ولكن بعدها يعاد القارئ ويشكل مفاجيء إلى تعقيدات مجتمع صغير وتقليدي. تنبئ «غالية» من قبل شخص مجهول لكي تكون حذرة - خاصة وأن «سعيد» يكتب الأشعار عنها، وإنها امرأة محبوبة يظهر لنا هذا الشخص من حيث لا ندري: لا تعرف قط من أين حصل على معلوماته، ولا بالاضد ماهية دوافعه. إذا فإن أدلة غريبة في المصطط توجه القارئ (بأسلوب فعال) لكي يفكر ملياً بالتضادات التي تملأ «عاطفة محبوسة» من الفصل الأول.

«إن كانه يزيح ستاراً ببينهما.

- أهي تعني، المسافة الودية بينك وبين سعيد.

رفقته ينظرنا مقلبة، تساملت بنيرة شروء حادة

- ماإدا، ماذا قلته؟

ما، ما قصدت شيئاً لكئي سمعت. سمعت أنك وسعيد تربطكما علاقة، وهو، وهو أيضاً يقول فيك قصائد شعر.» (ص ٢٣٣)

عندما ترد هي بفضب

«من، من قال لك ماقلتة الآن؟

- سمعت، طبعاً أنا، أخاف عليك، لأنى سمعت أيضاً أنك مخطوبة، وربما ينتشر الخبر ويعتقر مستطيلك، أنا لا اعتقد أن الخبر منتشر بين الناس، فأرجو أن تنحري.» (ص ٢٣٤)

ربما يكون الرجل الذي نبه «غالية» شخصية مألوفة لدى القاصيين، ولكنه أيضاً تذكير بتلك المتضادات هذه ملاحظة ذكية حول الثقافة العثمانية حيث غالباً ما تتأثر فيها التقديرات على السلوك، على المستوى الفردي، بمثل هذه الشخصيات.

بعث تدخل هذا الرجل وتذنيه على حلم آخر لـ«غالية»

هنا ترى «سعيد» يركض خلفها، ليساً بشاشة بوضاه، بينما تركض هي باتجاه رجل آخر لا تستطيع أن تراه بوضوح. يقوى العلم، الذي يخلص بصحاء حالة «غالية»، وهي تذهب بصحبة الرجل، الذي لا ملامح له، ويركز «سعيد» لوحده.

لـ«غالية» شخصية متناقضة - أنها امرأة متصارعة بين التزامين متضادين: تم تصديق أحدهما من قبل مجتمعها (خطبتها) والآخر هو تعبير عن حريتها في الاختيار. ليست «غالية» قوية أو مصممة بما يكفي لكي تفسح خطبتها واختار أن تكون مع «سعيد» يظهر ضعفها عندما تدرك بأن «سعيد» متورط معها عاطفياً ومع ذلك لا تستطيع اختاره بدلاً من رجل لا تولده بكل صراحة.

رغم ذلك، فإن «غالية» و«سعيد» يسيران سوياً في الفصل ٢١ على شاطئ في تعارض جلي للأعراق الاجتماعية. إن واقعية هذا الأمر في مجتمع مثلك هي محيرة حقاً للقارئ العثماني. خاصة وأن «غالية» هي مصطط رسمياً ولا تلبس العباءة والغطاوة (وهذا يعني أن أيًا كان يمكنه أن يتعرف عليها). قد لا يؤثر هذا على «سعيد» شخصاً ولكنه بالتأكيد سيؤثر على حال «غالية» وهو بالتأكيد سيعرض للخطر إمكانية زواجها

أنت رائعة، أنت لذيذة.

أنا لله، أنا لله، أحس في هذه اللحظة أنني ولدت من جديد، كأنني كنت في سجن حصين، أو كابوس قهيل أن تكون بين ذراعيك، وتحت صدرك، هذه هي الحقيقة، الحقيقة الصادقة في حياتي، روجي، جوارحي، هي التي جعلت فضاء السجن، وطارت إليك لترتفع تحت جناحيك، اسعدني، أريد أن أكون لك، أنت، سأهم بك.

افعل، افعل، يا مني نفسي، أه، أه، يا لهفي عليك، أريد الزمن أن يتوقف هنا، يتوقف الآن، انتظاري الطويل تدد الآن، أوه، أوه، رائع، رائع في كل شيء، امنحني نفسك، امنحني دفقة، نعم، نعم، ما كنت، ما كنت لاعتقد، أنك تحسني كل هذه العواطف والأحاسيس.

نعم، رأيك، منذ قابلتك، وأنت مقوم في نفسي، وتظللك جوارحي، لكن النفس أحياناً مغالبة، عنيدة، أتبكي؟

نعم، نعم أبكي

لماذا؟

أبكي لأنني حسبت عواطفني عنك طويلاً، اسعدني، أحس كأنني أريد أن ادخل إلى بدنتك، نعم، أحس به الآن، نعم الآن الآن.

هذه نِزْة في الهبات المجاور، اهتز الجسم المستند بتراح (ص ٢٧١ - ٢٧٣) تقع الحقيقة المرة لمحبة «غالية» الزوجية في تضاد قوي مع هذه الأمانة الجنسية، اننا نسمع بشكل مباشر وبكلمات «غالية» الدلالة على المرأة، عن تعاضتها في زواجها، أن تدمرها المتواصل هو السبب في أنها لم تسمى إلى فهم «وليد» بشكل الفضل قبل زواجها منه، ولكنها كانت تركز على علاقتها ب«سعيد» أكثر من غفلتها له، وضعت «غالية» نفسها في وضع تندم عليه بقوة من رجل هو على العكس تماماً من شخصية «سعيد» المعتم بها، والرفيق والعاطفي بطريقة ما، فإن حبكة الرواية تماكي المكملة المرسومة - فمثل «غالية» يتعرف القارئ على «وليد» فقط عند «فوات الأوان»

إذا كان «سعيد» رجلاً من نوع آخر، مختلفاً تماماً عن الصور التقليدية لشخصية الرجل، فإن «وليد» هو «الرجل الجديد لعهد النفط» - قد يبدو ذلك انحرافاً عن الرجل العربي، ولكن قد يكون «وليد» أقرب إلى سلوك الرجل القديم المقرب الذي يظهر بداية يتخلص من أزماته بتعاطي الكحول، ويقضي لياليه في عالمه الخاص به مع أصدقائه من الرجال والفيلينيات الشابات. عكس «سعيد» لا يبدو «وليد» احساساً بالمسؤولية، انه لا يظهر أي اهتمام بـ «غالية» أو موجهتها، ويقوم بسرعة جدا علاقات امرى، معتقداً بأنها الطريقة التي تفيد في إنتاج العلاقة الزوجية.

يكشف «سعيد» في شخصية «وليد» مشكلة اجتماعية شائعة بين الرجال العرب من الفئة الاجتماعية الوسطى. تصبح امرأة مثل «غالية» حبيسة وضع يفقدها روحياً وعاطفياً. لا يتوضع أبداً لها لا تنقله وتواصل حياتها (خاصة وأنها تعلم برغبة رجل آخر فيها). ربما، مرة أخرى، سألنا «سعيد» أن ترتب في جودتها بغية ادراكها لحقيقة أساسية عن المجتمع العربي، بهذا المعنى، تكون لـ (عاطفة محبوبة) قيمة مجازية أكثر منها واقعية. ويدعم هذا الأمر عن طريق النص في الذكر المباشر للأماكن الحقيقية، والتي أتيت على ذكرها سابقاً.

إن زواج «غالية» من «وليد» هو فاصل من الرعب في مكتوبة (عاطفة محبوبة) تعاني من أجهاش، يسيء أكثر إلى علاقتها، والفضل النهائي بينهما هو عندما تنتاب «وليد» ثورة غضب، ويضربها حتى يغمى عليها. يؤدي هذا إلى ادخالها المستشفى وأصابتها بصدمة (مصحف متكرر للنساء في روايات «وليد»، على سبيل المثال مصير «زيندة» في رواية (رجال من جبال الحجر). بينما تفيد في المستشفى، يموت «وليد» في حادث سيارة قد يبدو هذا كطريقة مصطنعة لإنهاء زواجهما العارض،

ولكن «سعيد» يفتقد الفصل بوصفه الحي لوحظية «وليد» والأحداث التي تؤدي إلى الحادث. المصطب سوادوي ويترك القارئ يشعور في الأساس.

يلطف هذا الأمر عندما نذكر بأن «غالية» لم تتخذ من قبل «سعيد» في ساحة محبتها هذه، ينتعج أخبارها حتى يصل إلى المستشفى، ويعلم بانها مريضة، ويتجدد لها. قد يتصور بعض القراء، في هذه اللحظة، بأن الكاتب سيهيئ ببساطة الرواية بوصف وتوقعات بنامة. ولكن ليس «سعيد» أن (عاطفة محبوبة) ليست «رواية غرامية» بهذا المعنى، انها «عاطفة محبوبة» بالمعنى الحقيقي لهاتين الكلمتين

تعرف «غالية» «سعيد» على صديقها «طويلة». «طويلة» هي على عكس «غالية» تماماً - فلها أسلوب مختلف في التعامل مع الحب والعلاقات. مع انه يمكن للمرء أن يفترض بأن «حليمة» عمانيّة، وذات خلفية مشابهة لـ «غالية»، ولكن دوافعها تستهدف فقط إشباع رغباتها الذاتية في اللحظة التي يدفع فيها الحب تماماً الصبيبي في النهاية إلى احضان بعضهم، عطفياً «سعيد» وصفاً غير متحفظ لكيفية تصرف «حليمة» مع الرجال. يتحدث من رايها بالحب، وكيف تحصل المرأة على ما تريد من الرجل. حتى أن هذا صمغ نذ احساس مؤثر أكثر عندما نتكشف بأن «حليمة» تقيم علاقة غير شرعية مع رجل محافظ، قديم الأظوار - رجل من جيل الرجال العمانيين الذي يسمى جليل التمر والصمن. لا يستطيع القارئ إلا أن يقارن ما بين «طويلة» وعلاقتها الجنسية وما بين «غالية» وعلاقتها ب«سعيد». تقدم لنا هنا أيضاً لمحة عن الحال التي لا بد وانها كانت سارية في الماضي لأولئك الذين كانوا يحطون عن الفتنة خارج العلاقة الزوجية. يقول «سعيد» أن تغير الأجيال، والسلوكيات الجديدة التي يأتي بها هذا التغير، تشبه استنشاق نفس جديد، بينما يتواصل الترق إلى البيض من أوجه الماضي في معظم اعمال «سعيد» فانه أقل وضوحاً في (عاطفة محبوبة).

إن «غالية» و«سعيد» لا يزالان في حبهما للأحر، وقد تنوعت، بالرغم من شغرتي «وليد» و«طويلة» بأن يقوم «سعيد» في النهاية بتقديم النتيجة المطلوبة لعلاقة غرام في هيئة الزواج بين بطلي الرواية. الوضوح عندنا أن «غالية» تريد الزواج من «سعيد» ولكن «سعيد» يقول بأنه لا يريد أن يقلل حمل «غالية» بزواج رسمي. هو يعتقد بأنه يمكن للزواج أن يحسمها في شك قد يؤدي إلى إضمحلال حبهما إلى المستوى النثوري. يقول انه يحب «سعيداً» الذي قد كبر ل يمكنه أن يضمها في حال كونه

واضح أن «غالية» تصاب بخيبة أمل وكافح في تفهم موقف «سعيد» يا لهفي... لماذا لا يوضحني بهذا الفجر؟ ما هذه العاطفة التي تعطل طموحي؟ لماذا لا أقدر أن أكون له؟ وأنا التي عانت في البعد عنه، هو يقربني ويمحي؟ أنا لا أريده أن يخبني بسمو هكذا، أريده أن يكون لي، لي وحدي، أريده روحاً وسجداً يا رب. يا رب ساعدني، لا أريد البعد عنه ولا أوقى على ذلك، أريده دائماً أن يكون معي، أه... أه يا سعيد، كيف سأكون بدافعة؟ لا أفن سألني رجلاً يخبني ويحافظ عليّ مثلك، أذكك الحب كله، يا لهفي عليك، يا لهفي... ساعدني، ساعدني. (ص ٥٢٨)

ولكن هذه هي الكيفية التي ينهي بها «سعيد» العلاقة بين «غالية» و«سعيد» في رواية مليئة بالمفاجآت والمتعطفات الغريبة، هذه هي أعجب المفاجآت وأكثرها صرا جميعاً. ومع ذلك، ولأنها ترفض للقارئ الحائل بدافعة في هذا الحصف من الروايات، فإنها ترفض من القارئ أيضاً مخرجاً سهلاً للعلاقات بين «غالية» و«سعيد». بدلا من ذلك، يجب على قراء «سعيد» أن يفكروا وجب عليهم أن يعانوا. يجب عليهم أن يدركوا بأن العلاقة بين الرجل والمرأة هي أكثر مما تقترحه «حليمة»، وأكثر مما يمكن أن نعرفه على الإطلاق رجل مثل «وليد». لا يرغب «سعيد» في وضع استنتاجات سهلة.

# سيرة الذات والمكان

## قراءة في كتاب «مذاق الصبر»

### لـ محمد عيد العريمي

ناصر صالح الغيلاني

والقلم والتحديق في ذاته عبر مرآة الكتابة إلا بعد ٢٠ عاماً فمنذ تعرضه لحادثة الاصطدام بالجمل في يوم ١٤ يوليو ١٩٨١م وسقوط هذا الكائن الصحراوي العملاق على رأسه مسبباً شللاً بجهازه العصبي وفقداناً للقدرة على الإحساس والحركة في الأعضاء التي تقع أسفل موضع الإصابة في الظهر أي في أطرافه الأربعة عدا الرأس والوجه، ظل محمد عيد رفيق الألم والمعاناة الدائمة والشعور بفداحة وضعه الإنساني الجديد يقول محمد عيد «كسان ممن المفترض أن أصرخ وأرفض وأصايب بالهستيريا غير مصدق لما سمعت ومكثها الأطلال! نعم.. لم أتصرف على ذلك النحو الذي يعبر عن جسامه مصيبيتي، لكن كنت أعرف جل المعرفة مدى النكبة التي حلت بي، وكنت أدرك أن الألم والحزن سيلان مائني ومن حالي لفترة طويلة قادمة، وربما طوال حياتي» ص ٣٢. إن كل هذه الفترة الطويلة من الصمت ٢٠ عاماً من التأمل والاسترجاع والدخول في غياهب الذاكرة والطمع هي التي أخصبت العمل الفني في الروح ومنحت الكلمة طاقاتها المضنية وتوجهها الخلاق وهو أحد أسرار جمال هذا العمل. إن حجم المعاناة الهائل يطرح بالضرورة سؤال الكتابة بعده، ولهذا فمذاق الصبر من السطر الأول تواجهنا بسؤال الكتابة في عمق المعاناة، ماذا تستطيع الكتابة أن تفعل؟ هل هي ترميم لعالم مدمر غير قابل للاستعادة؟ وهل هي تملك هذه المقدرة؟ ما جدوى الكتابة ولمن أكتب؟ إن كل هذه الأسئلة تطرح نفسها على المؤلف لأن الحرف يشترك في روح المؤلف مع اللحم والدم والكلمة تصبح عرقاً نابضاً موصولاً بالقلب يقول محمد عيد: «عندما خضرت لي كتابة تجريتي مع الإعاقة، توقفت طويلاً.. فكرت كثيراً.. واستشرت بعض الأصدقاء وكان السؤال، أو بالأحرى الأسئلة: لماذا أكتب؟ وماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ فأنا، والكتابة شرفاً لا أدعيه، لا أستطيع إقناع نفسي، ناهيك عن إقناع الآخرين بالكتابة إذا لم يكن لدي ما يستحق القراءة ويفيد القراء!» ص ١٩

أن تصطلي بجحيم الكلمات وعذابها، أن توج في روحك وعروقك ببروق الذكرى المديونة، وأن تنفتح عليك انهمارات من المشاهد المؤرقة الكاوية، وتنهار الأرض تحت قدميك، ويتعثر الكون ككرات صغيرة ملتعبة، وأن تصر بعد كل هذا على أن تمسك بالقلم وتخط بالمداد كلمات تصر صريراً خافتاً على الورق هذه شجاعة استثنائية لا يملكها إلا نادرة ومحمد عيد العريمي في كتابه «مذاق الصبر» الذي يسجل فيه تجربته مع الإعاقة واحداً من هؤلاء.

إن الكتابة عن تجربة مؤلمة مثل تجربة الإعاقة التي تشبه مقصلة تطوح بعالم المرء الواسع وتدخله في سراديب الألم والمهذاب والوحدة تعني فتحاً لأبواب الجحيم من جديد وتأجيج للشقاء والمعاناة، أن تكتب يعني أن تعيش مرة أخرى على صعيد المخيلة الصدمة الصاعقة التي ترج العروق وتخض الروح وتبحث تالياً حالة من اليكاء المتواصل ولهذا لم يستطع محمد عيد العريمي الاقتراب من الورقة

\* كاتب من سلطنة عمان



لذات المكان» وهذا ربما ما يخلق لحمة فنية بين جزئي الكتاب الأول والثاني ويؤسس لوحدة فنية واحدة تجمع بينهما. فإذا كان الجزء الأول يعالج سيرة الجسد المدمر بفعل الإعاقة وموقف الروح ونضالها الشجاع من أجل خلق حياة حرة وكيونة مستقلة، فإن الجزء الثاني يعالج سيرة المكان الطفولي الأول المدمر بفعل الزمن وقسوته التي غيبت الوجه وشوهت الملامح لهذا فإن الكتابة هنا هي تشييد للذات وبناء للذاكرة كي تنهض ضد الجبر واليأس وضد الموت والنسيان. إن الإعاقة التي تمررت بالجسد والزمن الذي طوى البشر ودمر روح الأمكنة وغير ملامحها إلى غير رجعة يشكلان أكبر تحدٍ للكتاب، وهما هاجسا الأساسيان في هذا العمل وهما يضرغان إلى حد بعيد جزئي الكتاب بوحدة فنية واحدة.

يتناول محمد عبد في الجزء الأول من الكتاب «مذاق الصبر» تجربته مع الإعاقة في كتابة أقرب ما تكون للسيرة الذاتية بدءاً من تعرضه للحادث الأول ثم جري له في المستشفى والألم النفسية التي أفسدت علاقته الجديدة بمن حوله ورحلة العلاج الشاقة وما يجري له من تغيرات وتبدلات عميقة في دامله وهو يكشف حالته الجسدية الجديدة ويعد اكتشاف العالم للناس على ضوء هذه الحالة وشروطها الجسدية الانقاص في رؤية متنامية يرش منها الأسى واللوعة رغم إشعاعها المتفائل والسارخي في أحيان كثيرة، إن الحرف هنا يشترك بالهمم والدم، والصبر صرخة الألم الناجمة في أنفاس الوحشة والعذاب، والكتابة هي طاقة نفسية هائلة لاستحضار كل ذلك ووعيه «يا إلهي.. ما أقطع أن تكون حياة إنسان مجرد انقطار للخلع من أوجاع الذات وأوجاع الجسد» ص ٢٣ والتعبير عن كل ذلك بالغة، بالكلمات، والكلمات مهما حاولت تفلأ ناقصة ومحدودة.

إن في سيرة محمد عبد أمراً وبعبارة أخرى فردانية للذات وللخبرة والعلاقة مع العالم، فالملف لا يكتفي بعرض السيرة فهي لا تهم بل الأهم هي قدرة النص على أن يكون مرآة عاكسة للحالة النفسية وما يجري في الأعماق من تبدلات وتساؤلات تضع بالضني والمعاناة «يا إلهي إلى متى هذا الألم والمعاناة؟ ويغطي على شعور حسن وأكاد أنجز بالصراخ وأترجم متسانلاً ما فائدة أن أبكي وأصرخ؟ «هالغبس بل يجذبني نغماً وإنما سيزيد من إحساسي باليأس وسيفضع معاناة من حولي..» ص ٢٥

إن السيرة هنا لا ترصد سيرة الجسد والألم الفظيعة التي تعرض لها بل ترصد ندقات الهائلة التي تكوي الأعماق وما تولده من انفعالات ومشاعر، من بكاء ولوعة «في اليوم التالي، فتحت عيني على أمي وزوجتي بجانب السرير، طوى الحزن الأسى على وجه والدتي وهي تذرف الدموع بلا انقطاع، بينما كانت زوجتي فاطمة تنظر إلى بابستامة تخفي وراءها اضطراباً وحزناً كبيراً وهي شاهدة نصف جنسي مجبراً بالجنس وأنساب السوائل تدخل وتخرج من النصف الآخر..» استمالة لا تشبه تلك التي وعدتني بها عندما غادرت المنزل في فجر اليوم السابق» ص ٢٧

إن الوعي هنا يولد من رحم الألم، والشعر بغداحة المصير ينتج حكمته الأسبانية العذبة التي تعيد التأمل في ذاتها ووجودها «.. ويضئني عبر التفكير في الأيام القادمة : سنوات الشيفوخة والوحدة والوهن: ويفير المؤلف سراً لا متناهي منه.. إلى متى يمكنني أن أقدم؟» هنا لفتت حوقاً: فزمن المستقبل ليس زمني وإن يكون لصاعلي؛ ولظني أن

إن الكتابة عندما لا تكون قناعة لا تكون إيمان عملية شاقة، مرهقة مضنية، وهي في حالة المرض والألم الفتاكة وحالات الضجر تصبح استحالة لأنها تحتاج إلى تهئية نفسية معقولة تسمح للروح أن تشع وتداول من جوف الضنى والعذاب، وهي ظروف لا تتوافر بدرجة كبيرة لدى المؤلف فهو وإن توافرت فيه الروح الصلبة المناضلة غير القابلة للتسليم والهزيمة إلا أن الإيمان بالكتابة وجدواها لا تتوافر بدرجة كبيرة تسمح له أن يستغفر الإرادة والطاقة والإمكانية إلى حد ما الأقصى من أجل الإبداع والمرواحة بين الذاكرة والتفكير من أجل تضيق المألوف والجواهر المتناثرة في العمل الفني، وصوغها وتشكيلها في وحدة فنية واحدة وكيان منسجم في بنائه ورويته الكلية. فإمكانيات الموهبة متفتحة بسواء إلا أن الإيمان بالكتابة وجدواها لا يتوافران إلى الحد الذي يسمح للمخيلة والإرادة بتخليق بنية فنية تذوب فيها فصول العمل وتدفع في وحدة متكاملة مما جعل الشكل الفني للعمل حائراً بين الأسلوب الخاص والفن المعاصر دون أن ينسجم جزء الكتاب في توليفة كلية تعطي لمذاق الصبر هويتها الفنية ومراجعيتها المحددة، وكأن المؤلف قد دفع عمله للمنشر رغبة في التخلص من عبء ثقل مرهق.

إن إمكانات الموهبة تنكشف عبر النص من خلال اللغة السردية الجميلة التي تمتاز ببساطتها الممتعة، وجعلها القصار المكتنزة بطاقة تعبيرية وانفعالية عالية، وينفسها الشرقي في بعض الأحيان، إضافة إلى جمالية السرد في العرض والتناول، كذلك القدرة على استحضار المكان العائلي والتعبير عنه بمصممة بالغة والنتقاط واثمة ومناظر المتناقص الأولى للطبيعة من رمال وجبال وبحار ونباتات.. إلخ، يضاف إلى هذا قدرة المؤلف على رصد شخصيات معانية أصيلة أو استحضارها من الذاكرة وتخليقها في النص على نحو يكشف شيئاً من خصوصيتها وأعماقها وأنماط تعاملها وأساليبها الفريدة في الحياة.

إن نجاح مذاق الصبر في تقديم صورة صادقة عن الذات وما حاق بها من تجربة أليمة أساسية وتوصيف تعاملها الفريد مع هذه التجربة الإنسانية، وفي الاقتراب من مناخ مرحلة من تاريخ مدينته والتعبير. إلى حد ما عن طبيعة الجو النفسي والاجتماعي الذي كان سائداً في تلك الفترة كل ذلك يحقق لمذاق الصبر مكانة مميزة في الكتابة السردية المعاصرة، وهذا ما يفسر سر الاحتفاء الكبير بهذا العمل منذ صدوره من قبل الجمهور العائلي، حيث إن هذا خطى يقراء واسعاً لم يحظ بها في كتاب عائلي من قبل، وحتى على المستمعين الذين كانوا لا يمتلكون النفس لقراءة كتاب يأكله فطوحها لليرة الأولى في حياتهم مع مذاق الصبر؛ وربما قد يدفع البعض إلى أن خصوصية التجربة التي تعاني منها المؤلف كانت عاملاً محرضاً، إلا أن تميز النص، وجمالياته، وما به من إبداع فني هو السر الأول في نجاحه وتزايد الطلب عليه، حيث أن الطبعة الأولى للكتاب نفدت في أقل من عام.. كثيرون كتبوا عن تجاربهم الشخصية، وهاولوا أن يقولوا شيئاً عن أنفسهم وعن البيئة التي عاشوا فيها لكن كتبهم لم يخالها النجاح، لأن الموضوعات في الأدب لا تهم بقدر ما يهم كيفية القول الفني لهذه الموضوعات.

### ألم الجسد وتحويلات الوعي

لا يمكن أن نفهم فنياً عملاً كمذاق الصبر إن لم ننظر إليه على أنه «سيرة

بدلوهم في حبر الكتابة ويقدموا شهادتهم ويضفوا قبل أن يأكلهم الموت ويطوهم النسيان

### مذاق المكان ورائحته

يمكن أن نقول إن معظم الكتابات السردية المعاصرة لم تستطع حتى الآن أن تكون علاقة صادقة وحميمة بروح المكان والإنسان المعاصرين، ومعظم المحاولات إما كانت مصطنعة أو مزيفة لأنها تكتفي بإيراد أسماء الشوارع والقرى والحدون دون أن تسبر جواهر هذه الأماكن، وسماحتها المنعكسة على البشر، وطبيعة هذه العلاقة الجدلية الخصبة بين الإنسان المعاصر وبينه الشديدة التنوع والثر. وربما أن الخلل في ذلك يكمن في الوعي السري العلق بأماكن بعيدة زارها أو قرأ عنها، وعجزه عن أن يرى ويلتقط نبض الناس والأمكنة كي ينير فرائدها على الصعد الروحي والنفسي والجغرافي.

إن سعي مذاق الصبر لأن تكون سيرة المكان وليس الذات فقط وهذا ما تحلى في الجزء الثاني من الكتاب المعنون «الرحمان والধান»، ولأن تقبض على لحظات وأزمة فائقة من عمر الناس والأمكنة كان العلم سبيلهما لا محالة، وأن تدب فيها روح الحياة ودماها عبر السرد الغني، ونجاحها في استعادة بعض أوجه الحياة القديمة ومفرداتها، كي تصبح الصبر ساعدة لأجيال الجديدة، كل ذلك يجعل لمذاق الصبر مكانة مميزة على صعيد التجربة السردية المعاصرة، خاصة وأن الجزء الثاني يفتح أعيننا على ما في الحياة المعاصرة القديمة من غنى، وتنوع، وحيوية قابلة لأن توظف في أعمال روائية مميزة، فكل هذه البيئة البحرية، والبدوية، والحبيبية، والمدينة، وكل هذا الإرث التاريخي الكبير وما به من حوالت ووقائع وأساطير، إضافة إلى الانفتاح المعاصر كقياساً على غالبية البلدان العربية على موانئ أسبوعية وأفريقية والثراء الثقافي والفني والفلكلوري وتعدد وتوقع مفردات الحياة وتغاضيلها كل ذلك يشكل بيئة روائية غنية لم تكتشف بعد وحسب أن عملاً مثل مذاق الصبر يشكل اقتراباً جديلاً من هذه البيئة المعاصرة والحياة الإنسانية الحيوية، واكتشاف لما بها من إمكانيات قابلة لأن توظف فيها، وهذا ما يعطي لمذاق الصبر قيمة مضافة

يتناول الجزء الثاني من الكتاب «الرحمان والধান» سيرة مرحلة من حياة مدينة عاش فيها المؤلف طفولته وهي مدينة «صور» ولعل عنوانه الجزء الثاني «الرحمان والধান» يثير الحضور الطافي لرائحة المكان في الذاكرة. إن الرحمان كرائحة طرية للمكان الأول تعاصرها أبهة الحاضر الجائشة على النفس، لكن الروح تجاهد كي تلتقط ريحان المكان الأول الصانع بين أبهة المدينة القاسية، وأن تهتدي بها لاكتشاف طفولتها الخضراء ومكانها المزعوم بخطر المعاصرة، والذي تزيده الذاكرة شحنة متخيلة، إن الرحمان يحول للخضرة والحياة والبهجة، والধান يذكر بالموت والاحتراق والاختناق، ويهيئ صراع الفن وجذاته، في أن ينصهر للخضرة والمياه، لهذا يبحث السارد عن رائحة المكان القديم أو ريحان العناصر الأولى للأشياء التي تعرف عليها واكتشفها في طفولته، «المكان هو الرائحة»، ويرسم صور المشاهد البكر التي التقطها بعينيه الطفوليتين وهو يكتشف بيئته البدوية التي عاش فيها أعوامه الأولى

يبدأ السرد في الجزء الثاني «الرحمان والধান» بهذه العبارة «تذكر أنه أنه جاء إلى الدنيا يوم توقع وقبل حينه بأ أسابيع، ففي صباح يوم صيفي قانظ في عام من الربع الثاني من الخمسينيات، فتح عينيه على

قدرتي، كأني إنسان، سوف تضعف على المقاومة» ص ٨٣. حيث يتناوب السرد بالجزء الأول من هذا الكتاب في رصد ألم الجسد الظاهري وتحوّل الوعي الداخلي بشكل علوي وشيق، حيث يشتبك الألم بالوعي وويلدان في احتماهما وجه النص وروحه الأصلية.

ومن خلال إعادة التأمل في الذات والوجود، وطرح قضية الإعاقة في المجتمع، يكشف لنا محمد عويد إلى كم نجعل حالة الإنسان المعاق ونفسية، وسوء الفهم الذي يحمل البعض على الظن أن إعاقة الجسدية تعني إعاقة الفكرية أيضاً، وكيف ينظر الإنسان المعوق إلى نفسه وإلى الآخرين وكيف يفهم ويعي جيداً بالمقابل نظرة الآخرين له، وفي النهاية الدفاع عن حق المعوق في الحياة والإبداع والمنافسة وضرورة تأسيس علاقة جديدة بين الشخص المعوق والمجتمع وتتوافر فيها الكثير من الحقوق والواجبات.

سيرة محمد عبد الضاحجة بالألم، والطافحة بالسخرية في بعض الأحيان تكتف في موقف شعاع مليء بإرادة وتغافل ناعمين لا يملكها الكثير من الأصحاء، فهذه الرغبة في عدم التسليم أبداً بروح الصراع والتحدى الذي لا يكل ولا يقبل بالهزيمة، والإيمان بالذات وتقدمها، والأصرار على التواصل مع الحياة، والعمل، والإبداع. وكل هذه القيم مشتعلة لتعلمنا الكثير من الدروس والعبر فيما لو أصدنا الإنصات والاستيعاب.

إن السؤال الجدير بال طرح عند النظر إلى هذه السيرة الذاتية وهذه التجربة في الكتابة، هو أن صاحبها فضل الصمت ٢٠ عاماً قبل أن يكتب ويدفع عمله للنشر، فالحادثة وقعت عام ١٩٨١م والكتاب صدر عام ٢٠٠١م وهي فترة ليست بالقليلة وتطل إلى حد كبير المنفى الذي اتخذته الكتابة لاحقاً شكلاً وضموماً، فهذه المسافة الزمنية التي تفصل زمن العادة عن زمن الكتابة، والتي قد لا يلقى لها القارئ بالاً، هي مسافة مهمة ملينة بالصمت والتذكر والمراجعة والتأمل في الذات والحياة والناس، وهي كلها تخلق تحولات في الوعي خاصة في ظروف تفرض العزلة والإعاقة عن الاندماج مع المجتمع بشكل طبيعي كما كان في السابق، وهو ما أكسب هذه السيرة العمق في الرؤية والتناول لموضوع الإعاقة.

يبقى ثمة قول ينبغي أن نقوله ونحن نتأمل في هذه السيرة ضمن سياق الكتابة السردية المعاصرة، وهو أن هذه هي المرة الأولى التي يتجرأ فيها عماني معاصر على كتابة سيرته الذاتية في بيئة تشكو من نقص الرقابة الاجتماعية على الذات المفردة، التي تصل أحياناً إلى حد الهيمنة والرغبة في إجبار كل ذات على الانضواء ضمن الحالة الطبيعية، إن كتابة من هذا النوع هي في غاية الصعوبة والخطورة، لأن شعور المؤلف بحضور أناس على تماس بالتجربة الذاتية أو مجابيلين لهذه المؤلف ينبغي ظل عدم وجود كتابات سابقة للكثير من السيرة وتتمتع من قول أشياء كثيرة كان ينبغي قولها وربما... فإن تكتب سيرة ذاتية معناه أن تعرض خصوصياتك لعيون متطفلة، نهمة، شديدة الفضول، ومتعطشة للمعرفة، عمود ربما حادة وقاسية، لهذا فإن الخطأ هنا وفي ظل عدم وجود كتابات سابقة للكثير من السيرة مثل هذه الكتابات تعتبر شجاعة استثنائية ومخاطرة كبيرة. وهي تثق باعتبارها الأولى الطريق لكتابات قادمة من هذا النوع تكسر روية التسليم ومواجهة الذات والمجتمع بكافة أنواعها وتجلياتها، وتشجع جميع المعاصرين، من يملكون تجربة ذاتية غنية أو ذات تماس مع الشأن العام ويضنون بها على الآخرين جهلاً وخوفاً، لأن يدلو

غماسة حزن أطلعت على الناس والمكان. «ص ١٢١. وهو يبدأ في الإصغاء إلى أصوات الطبيعة والأشياء من حوله التي تثير مخيلته ورغبته في اكتشاف العالم خارج محيط أسرته «شعر برغبة ملحة في» الغماسة». أخذت الأصوات والصور تثير مخيلته وتصور فيه اهتمامات غريزية لاستكشاف العالم الغامض خارج محيط بيته: عالم الأشياء والناس. «ص ١٢٢. إن العالم من سمع ويصر وشم وتدقيق ولمس هي الوسيلة الوحيدة لاكتشاف العالم والتعرف على من ثم تكوين علاقة الحب والألفة بيننا وبين أشياء وتقاصيل الصغيرة، وعندما نمسك حواس طفل يطلق الأشياء لأول مرة في حياته نكتشف أن لهذه الأشياء جماليات مدفئة، ومعاني جديدة، فالبحر الذي نراه دائما ليس هو البحر الذي رأيناه لأول مرة، فذلك البحر كان أكانا مدفئا ومثيرا، أما البحر الذي نراه بشكل دائم فهو بحر فقد سحره، بحر مستجاب، لا يثير العلية ولا يكد العيشة، ولهذا فإن ضعف علاقتنا بالمكان هي في أحيان كثيرة ترجع لضعف علاقة حواسنا بالأشياء من حولنا، وطغيان الذاكرة على العقل، والتي لا نقفأ في استرجاع عالما قديما ومحفوظا وفي ترسيخ حضوره في أذهاننا بكل معانيه الرتيبة، فهي لذلك تهمل الجديد، ولا تهمل بالاكشاف، باعتبار أن ما كان سوف يكون. عالم مثل هذا تشابه علاقة حواسنا بالأشياء من، وتضمر فيه حتى اللغة، وتشابه فيه الكتابة والإنتاج الأدبي، لأنه ولدت أذهان وحواس فقدت علاقتها الحيوية والمتفاعلة مع الأشياء والعالم. في الجزء الثاني «الريحان والدهان» نتعرف على المكان بحواس طفل لم يقد بعد عيشته حيال الأشياء والعالم من حوله لكنه تحضر الطبيعة، والأشياء، والفردات، والتفاصيل الصغيرة حضورا ملغيا وفريدا إننا نتابع سريع المكان بعبون «عوض» وحواسه منذ أن فتح عينيه على «الناس والأشياء» ومنذ أن أصغت أذناه إلى الأصوات التي استلارت مخيلته، وبدأت حاسة شمه في تمييز روائح المكان، وبدأ في التعرف على ملمس الأشياء ومذاقها وطعمها.

يبدأ السرد في الجزء الثاني «الريحان والدهان» من البيئة البدوية التي ولد فيها «عوض» الشخصية الرئيسية في العمل الذي يتعرض في طفولته إلى ثقل أذنه اليسرى لوضع خلق فني بدوي طرد الأرواح الشريرة، واكتشافه للبيئة من حوله التي تحضر في النص بنفاصليها للقيمة المميزة، وأشكال الحياة المختلفة فيها والمتنوعة. بعد ذلك ننقل من عوض في رحلته من البادية عبر قافلة النوق إلى مدينة صور في منتصف الستينات حيث كانت هذه المدينة في تلك الفترة من أهم الموانئ للبحرية في الخليج العربي، حيث يسجل لنا «عوض» بعينيه أو يخطط تزي مررة أخرى كيف رأى بعينيه الأشياء لأول مرة، كيف وقف مدهورا لمرأى البحر قرصا دميحا يبرز من عرض البحر، تمنع النظر أكثر إليه، «ومصرح البحر رأى لا إرادى «الله أكبر». هذه الشمس تطلع من البحر» فراح كثرها لهذا الاكتشاف تزامنت الأسئلة في رأسه ولم يلق لها صبرا وعاد والأسوال يكاد يطير من فمه

«... بهي». شمس البدر غير شمس أمل البحر» ص ١٤٢. - يصل عوض إلى المدينة من جهة الشرق ويدخل هو وقافلة النوق من

بوأبتها المدينة التي لم يعد لها وجود، ويعينى عوض الطفولتين نشاهد اللقاء الأول بهذا الفضاء الجديد، البحر، منازل الطين التي توجد بها جدران تحجب الناس من بعضهم البعض على عكس البادية، أرقعة المدينة المكتظة بالسكان، مشهد دخول القافلة إلى وسط المدينة وبين الحارات وما توفره من تسليط للأطفال الذين يهيمون السكة الضيقة بين سقانا البهارال وهي تضيئ مكان منظر الرجال وهم يتحركون بين السكة الضيقة وعلى أكتافهم الأمعة يشبه قافلة الجمال التي تربط لمطقتها في ذيل بعضها البعض، حيث كانوا يضطرون في زوايا السكك إلى السير بالتتابع والمناورة لتعريض الأحمال دون تعريضها للاستخدام بجدان المنازل العالية. أشارت المنازل الفخمة ذات الطابقين التي دهنت بمسحوق الثور البهضاء وبوابها ونوافذها الخشبية المحفورة بفنقوش جميلة وأقواسها المبطة بقوالب من الجص فائقة الجمال، نهضة الصبي عوض الذي كان يتخلف عن المسير وهو ينظر إلى المناظر البهارال حتى يأتته صوت والده يحطه على الخناق بهم. وأن وصلوا إلى المنزل كانت دهشته أكبر وهو يرى ساحل البحر يكاد يلام جدران البيت. وعندما تفتح الباب كانت المفاجأة أشد من سابقتها حين استقبلوا بأحضان داجل حوش لا تتجاوز مساحته المئة متر من قبل أكثر من أربعين شخصا: جميعهم سكانه. «ص ١٥٧، ١٥٨.

بعد وصول عوض إلى المدينة يبدأ في التعرف على أمكانها، وشخصياتها، وأعيانها الشعبية، والتفاعلات الإنسانية والحوادث والاهتمامات التي كانت تشغل أذهان ذلك العهد، فتتفرع على برزائها أو المجالس التي يطلقي فيها الرجال للصديق وتبادل أخبار الرضا، وعلى سوقها وما يجري بها من حوادث وقصص متمعة تكشف نضبات الناس وبساطتها العذبة، وفي الميول شخصية بروح هذه الأمكنة «وجاء قريب لا لورافقه إلى السوق: كالبحر أيضا. السوق سر أغر من أسرار المدينة؟ لا أبوه ذن شيئا عن السوق ولا ما يعرفه آخر من سمعه من مبالغات شباب الوادي عندما كان يعود أحدهم من المدينة. وإن اقتصر حديثهم عن السوق على وصف حريم «البنانيين» (التجار الهنود) ومعارتهم في تسيير القوافل المحملة داخل أرقعتها الضيقة. قال له أحدهم يوما: عندما تكبر وتذهب إلى المدينة لا تنس أن تشتري «الفشاة» (طوبى تصنع ملها من السكر والنشاء والمكسرات). عند مدخل سوق السمحاق ( الساحة المفتوحة من السوق ) توقف الصبي نظرا: ساحة واسعة تنص الناس على اختلاف مهنتهم. دلائل ويأثروك وسك وسلاطة مع حورهم المحملة بقرع الماء والبرسيم، ونساء يعمرن الطويات، ومحالون... وأخرون لا يعرف ماذا يفعلون أو يبيعون، ويدعشة ملات عينيه نظرا إلى تبرزية صمخة جلس على طرفها القرفصاء رجل لم يشاهده مثله من قبل: لا لحية له ولا شارب».

ص ٢٦١، ٢٦٢

يرسم محمد عبد السرد القصصي خارطة لمدينة صور القديمة، وأشهر المواقع والأماكن التي كان يجتمع فيها الناس وسماتها المختلفة، المحلات والدكاكين التي كانت موجودة في السوق وأصعابها والأشياء التي كانت تباع فيها، البضائع التي يتم إحضارها من الهند والموانئ المختلفة من عطورات وتوابل ومواد غذائية، الأنشطة التجارية والحرفية، المناع النفسي والثقافي والاجتماعي الذي كان سائدا في تلك الفترة، المهن من نجارة وحياطة وصياغة وتصليح الأدوات المنزلية وحلاقة وصيد الأسماك، وبعض أشهر العمال من صيادين وسقاة ونجارين ومزارعين وخياطين، بأعة الأسماك وما يدور بينهم

لا تزال عالقة في ذاكرة المؤلف، وهي تهديد إلى السوق والأماكن القديمة ذات العبق الذي لا يزول، وهو ما يحيل إلى دلالات العنوان «الريحان والدخان». «ويصغر القرني بعض الكريوات (أنية فخارية) بأوراق الريحان لمنع زبائنه الاختيار ما بين الماء العادي أو شربة بعبير الريحان» ص ١٦٥. وأحبب أن محمد عبد يقدم لنا في هذا الجزء «الريحان والدخان» وشربة ماء بعبير الريحان تطهر النافذة، شربة ماء لم يعد أحد يقدمها الآن !

### النماذج الإنسانية وقابليتها الروائية

إن ما يعطي المكان أي مكان شخصيته روحه هم البشر الذين يعيشون فيه، ومحمد عبد في الجزء الثاني من الكتاب «الريحان والدخان» كان حريصاً على استحضار نماذج إنسانية فريدة عاشت في مدينته، وشكلت جزءاً من شخصيتها، وهي في الغالب شخصيات شعبية وبسيطة، تنتمي للسوق أو للقاء في أحيان كثيرة، ما ولغت الانتباه هو تعدد هذه النماذج الإنسانية وتوابعها، وفردته على توصيفها أو تناولها بطريقة تكشف شيئاً من روحها، وبشكل يبعث على الشعور بإمكانية التعامل مع هذه النماذج البشرية روائياً. يقول محمد عبد في تولدته للجزء الثاني «لا شك أن بث الروح في الماضي يحول المكان والناس إلى كلمات، وغني عن القول إن الكلمات مهما كان صديقها ودقتها لا تكفي التعبير عن نبض حياة». ص ١١٨. ويضيف محمد عبد في مكان آخر من هذه التولدة «بعد أن يمكن التأكيد أني كنت مخلصاً للحقيقة من خلال روحية النقاد وكان الرسم، بحكم أفرين، قد لأمس الأصل إلى درجة أنه أثار القلق من عائل تلك الفترة التعرف من خلال الأعمال العام لمكونات التوليفة، على مكان ما وفلان ما ! وهذا يكفي للإدعاء أن» النص» فيه من الواقع ما يمكن إرجاعه إلى تاريخ محدد وحين معلوم وملاحظ وجوه معروفة» ص ١١٩. إن الفن هو هذه القدرة على التعبير عن روح الأشياء ونبضها، دون الاكتفاء بتوصيفها الخارجي، وهو ما استطاعه محمد عبد من خلال حرصه كما قال على «روحية تناول» إن ما يعيننا هنا ونحن نتناول مذاق المصبر على ضوء الكتابة السردية المعانية المعاصرة هو قدرة هذا الكتاب على التعبير الصادق من روح الأمكنة، وروح البشر الذين عاشوا فيها، وبشكل عفوي، تلقائي، على عكس الكثير من الكتابات السردية المعانية التي تتعامل مع الشخصيات إما بشكل فتوغرافية يكتفي بتوصيف ملامحها الخارجية أو بشكل إسقاطي يجعلها انشكاساً لذاتية الكاتب وما يعانيه من اكتئاب أو اضطراب. إن أهمية مذاق المصبر كعمل فني أنها استطاعت أن تلقت انتباهها في هذا الكم الكبير من النماذج البشرية المعانية، بطابعها وأرواحها المتفردة، وتكشف لنا بشكل أو بآخر قابلية هذه الشخصيات لأن تتوغل في أعمال روائية أو قصصية أصيلة، فكل هذه البنية الإنسانية الفنية التي لاسهها محمد عبد ملامسات متفاوتة، ولقرب من روحها بطريقة فنية جميلة تؤكد موهبته المتميزة وأصالته الإبداعية العالية

يقدم لنا الجزء الثاني نماذج إنسانية خلقت من حيائها منها : «معلم مغاني» التي كان مغني الراوي الذي يجمع الناس حوله في السور والما شكل دخول الراوي إلى الوادي من منافسة له، الشاب مرزوق الصائر أمام جهاز الراوي، القرني صاحب التورية التي كان يبيع التبع «الدخان» والماء المعطر بـ«الريحان»، والشاب خميس ود مطر الذي لم تكن تفتأ حاضريته الساحة ويطبقها بماسمر بإعجال الجوري والأسلطة عن عمر الراوي والمسلم وخلافه مع الصبايين، هائل والأستاذ ناصر اللذان لا يكفان من

من منافسات وأساليب في البيع والشراء، البائعات اللواتي يصطفن في وسط السوق لبيع بعض الأطعمة والطويات التي تجذب وانجتها الغفانة الصبي عوض، وتدفعه للزود بشكل نمط في التيارات الكبيرة التي يصفها لنا في الهامش على أنها صندوق خشبي ضخم يقرب طوله من ثلاثة أمتار وعرضه متران وارتفاعه متر ونصف المتر. كان يستخدم كمخزن ومخبر للبضائع في السوق الشعبية بمدينة صور حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وأشهر هذه التيارات، وهي كانت تقدم ماء الشرب والسيجارة والتبغ، أدوات صيد السمك، ومعدات السفن، والمواد المستخدمة في بناء المنازل من أحجار وطين وصاروخ، المواد الغذائية التي يشتريها الناس من الدكاكين، اللبانات الشعبية في المدينة مثل «المقراع والسبكل والثوفة واللكد والغوزرية» إلخ. وكيف كانت تلعب أو تمارس، مدارس القرآن وما يدور فيها من قصص، أسماء بعض أشهر الوجبات والأطعمة الشعبية في المدينة، أشهر البرزات أو الجلسات التي يتجمع فيها رجال المدينة، الشامي وبعض ما كان يدور فيها من أحداث واقتضامات وتفصيل صغيرة جداً تكمل لوحة السيفساء التي يرسمها السرد عن المدينة، بحيث أنه وبشيء من التخيل يمكن للقارئ تكوين صورة عن الحياة في مدينة صور القديمة وعلى نحو قد يثير الدهشة والاعتراب «سكة البنايين الجزء الثاني من وهو في عام آخر تردد الصبي كثيراً قبل دخوله، فمن فتحة أحد الأزقة على الركن الشمالي للمسبح تضيئت روائح البخور والعطور المنعرجة بروائح التوابل النفاذة والتبغ وروث الجمال، وتزدحم السكة بالتجار والزبائن فوق الجمل وحمبر النقل ونساء البنايين (التجار الهنود) البهضوات لابسات الساري كاشفات البطون». ص ٢١٩.

إن المكان هو البطل الرئيسي في الجزء الثاني من كتاب مذاق المصبر وليس عوض، وهو ما يبرر نسيان السرد لغرض في بعض الفصول وتذكره في فصول لاحقة، أو حتى نسيانه في ذات الفصل حيث يندفع السرد لملاحقة تفاصيل المكان، وكأنها تضغط على ذاكرة المؤلف كي تولد من جديد في النص. إن الصبي عوض الشخصية الرئيسية في «الريحان والدخان» أقرب ما يكون إلى التقنية الفنية التي لجأ إليها المؤلف كي يسجل ذاكرة للمدينة التي عاش فيها، وهو في هذا يشبه إلى حد ما، ما قام به الروائي العربي عبدالرحمن منيف حين كتب «عمان الأرمينية» حيث كانت شخصية الطفل في التقنية السردية التي أوحى عبرها منيف مظاهر الحياة في عمان الأرمينية فغوص في العن العن الروائية أو الكاميرا التي تتبع لنا أن نرى من خلالها المكان والحياة التي كانت موجودة في هذا المكان في يوم من الأيام

إن محمد عبد هنا يكتب وهو مثقبي بحس المكان، مسكون بنفاسه وتاريخه، لهذا جاءت الكتابات ملتزمة بالهواء والثراب، وبالبحر والسماء، بالكثير من الزميلة والأحاسيس المضيئة، برائحة الحارات والنباتات، برأى السفن والوإن الأشياء، بأصوات الباعة وأغاني المطربين. ورائع ومناظر وأصوات لازالت تسكن ذاكرة محمد عبد الطفولية وظلت تلح عليه كي يكتب نفسها من خلاله، لهذا يكتب المكان في هذا الجزء «الريحان والدخان» أهمية كبيرة وحضوراً جميلاً وفريداً، فالسرد هنا، وبجملالية فنية عالية، يحرص على تثبيت منظر، ومناظر، وملامح، وأصوات، وروائح الأمكنة القديمة، إنه يبعث كما قلنا عن ريحان الساحة القديمة حيث كان القرني كان يبيع التبع القديم في صور وقد لزيائنه شربة ماء معطرة بالريحان، وربما أن ذلك المذاق، وتلك الروائحة

وضعها، نجاحها وإخفاقها، مزايها وعيوبها، وتجربتها الحياتية وانعكاساتها الجوانبية على الذات، ومشاشة هذه الذات أحياناً، وروح الصراع من أجل بناء كيونتتها من بين أنقاض الخراب والهباء.

كما أن الجزء الثاني من الكتاب «الرياح والدخان» وإن كان يحاول أن يكتب سيرة المكان وتاريخه، ورغم نجاحها في أن يورق المكان القديم، وأن يعكس شيئاً من مناخه النفسي والاجتماعي، إلا أنه يظل سيرة ناقصة جداً للمكان أو للمدينة لأنه أغفل الكثير من تاريخه وتفاصيله ومفردات حياته وهو لم ينظر إليه إلا من زاوية محددة هي ذاكرة الطفولة التي يمثلها عوض «الشخصية الرئيسية»، وذلك فإن هذه السيرة لم تر سوى جوانب معينة ولم تذكر سوى تفاصيل محددة قد لا تكون هي الأهم. إن سيرة الأمكنة أو المدن ينبغي أن تقدم صورة متكاملة لها وهي ذلك ينبغي أن تعتمد على البحث والحوار وجمع المعلومات لا على الذاكرة فقط أي أنها يمكن أن تستفيد من أكثر من ذاكرة تمتلك رقيتها ومعلوماتها الكثير من تفاصيل المكان وأحداثه، إن التاريخ البحري للمدينة كان يفترض أن يذهب بالسرد نحو البحر مثلاً، كذلك الحياة الغنية والشعبية للمدينة وأحداث تاريخية كثيرة وكبيرة مر عليها ممدد عدا إما لمة أو أغفلها وصمت عنها في أحيان كثيرة وهو ما يجعل هذه السيرة لمة المكان ناقصة ولم تنظر إليها نظرة كلية.

إذا انتقلنا إلى النماذج الإنسانية التي يقدمها محمد عدي في الجزء الثاني من الكتاب كشأن تاريخ لبعض الشخصيات التي عاشت في المدينة أو كشخصيات متخيلة نلاحظ أن السرد الذي باتينا بأسلوب قصصي يمكن أن يولد عوض «الشخصية الرئيسية» في البداية وينتقله إلى المدينة يقدم لنا نماذج إنسانية شاهدها وتعرف عليها عوض ، إلا أن السرد لا يظل أحداثاً مترابطة، تتبع من بؤرة محددة وتتوهمها هذه النماذج وتتخلق على هيئة شخصيات فنية لها روحها وطبيعتها الفريدة ورويتها الخاصة للحياة والعالم، وهذا يحتاج انطلاقاً للمحلية في بناء الأحداث وخلق الحياة والشخصيات ، إلا أن المؤلف ظل حائراً بين الأمانة للذاكرة المحدودة والمحددة وبين الانسياق مع الخيال ، وهذا ما أدى إلى لجم الخيال وبالتالي هذه الحرية التي تدب في ثنايا العمل بين السيرة والرواية والتجاذب فيما بينهما خلال فصول العمل . كذلك رغم جماليات السرد التي تصل أحياناً ذروتها الرائعة ، إلا أنه يحدث أحياناً نسيان خيط السرد الرئيسي والانفعال للحديث عن بعض الموضوعات في ما يشبه المقابلة الأدبية ، وهذه كلها أشياء كان بالإمكان تجاوزها وتعمق التعامل معها بشكل أفضل بدلاً من فنية واحدة محددة ، ومع كل هذا تظل « مذاق الصبر» عملاً رائداً ومميزاً من نواجٍ كثيرة ، ويتمتع بمزايا عديدة ، وجماليات فنية في السرد والعرض والتناول وفي الروح الفريدة التي تتخلل بها الكتابة ، والحياة الحقيقية التي يحفل بها النص . إن محمد عدي العربي يكشف في عدد من الفصول عن قدرة فنية مدعشة ، وبراعة عالية في السرد . فهذا السرد الذي يأتي متدفقاً وبشكل عفوي وشيق ، وكأنه أحد السرد القديم الذين يخاطبون جمهوراً من المستمعين ، هو الذي يمنح للكتاب بساطته وقدرته الفائقة على جذب القراء وفتحهم لانتصاف قراءته بدفعة واحدة ، كما أن هذه اللغة الأدبية البسيطة المتسابة كجدول ، والعلمية بروح الحياة ، والمعبرة بشاعرية في كثير من الأحيان عن المواقف والشخصيات . كل ذلك وغيره يجعل من « مذاق الصبر» عملاً جميلاً ، وقابل للقراءة دائماً وأبداً.

أحدث السياسة والعربية القصص، علي الغاوي صاحب الدكان الصغير الذي يبيع المواد الاستهلاكية للمدينة والذي يتجمع عنده في جلسته عدد من رجال المدينة في العصر الحديث، إسحاق الشمار الإسماعيلي السمين الذي يفترض حبيبته ويخيط النعل ويغلق بين الفينة والأخرى إلى النقاش الدائر في برزة على الغاوي مشاركا لهم بصحته المجلجلة، الشاعر سعيد ود وزير ومسالمة الغربة، «محمادي» صاحب الدكان الذي يبيع التمر والسف وسعف النخيل بعد أن يجده على شكل حبيرة تستخدم للظلمس أو سلف للبخار، وكيف كان يطلق النكات والتعليقات الضحكة، وقدرته على وأرغام الزبائن على شراء ما يودونه ولكن بالسعر الذي يريد، «زياد» الذي كان سرا من الأسرار حيث لا يعرف أحد من أين جاء وكيف جاء، وما يروى عنه من قصص لا تلو من المبالغات كأن يروى عنه أنه جاء هاربا من سجون قوات الطغاة في جنوب الجزيرة العربية بعد أن رفض الانضمام إلى فرق المستعمرات الإنجليزية في آسيا، والتقاليد على ذلك بالوشم الذي في جبينه والذي يغيبه بطافته لا تفارق رأسه ويمسك عليها دائما بغضبة القوية، وما يروى الأستاذ ناصر عن هذا الوشم الذي في جبين «زياد» من أنه صلب وشم به عقابا على رفضه الخدمة العسكرية والاشتراك في الحرب ضد القوات النازية وغيرها من المكايات الغريبة التي تروى عنه وتثير حيرة رجال المدينة وما يروى عنه أنها من «زياد» ليس سوى المكافاة وإنما لقب أطلقته عليه النساء حين كان يتجول في بداية قدومه إلى المدينة بين العارات مناديا بصاحته من الطور ومعاين الزينة «زياد» زياد، عدي زياد، عدي حسام، عدي كحل، عدي يخور، عدي ورد، عدي ذرور، زياد، زياد، عدي زياد، وعكته وحظوه التي تعري الناس وتقول الحقيقة لو كانت تستر وكيف كان يطوف في أرجاء المدينة حاملا «خرج التصق بظهره، كسنا جمل أجرب، كثر رقه، وتفرق بعض صوته» ص ١٧٨، (الشروخ) القنطرة المختلفة بسلوكها عن فتيات المدينة، وكيف كانت تلعب الورق والقمار مع فتيان «تلاحقهم بونية اللون ووضاعة، وسيطرتها عليهم وما شكلته بسلوكها من ظاهرة مثيرة للجل، وكيف أخذت تنافس الرجال في بيع وتقطيع الصدك» إلخ. إن كل هذه النماذج الإنسانية وغيرها التي عاشت في فترة من الفترات تشكل نماذج إنسانية خام وبالإمكان ووشي من العملية التعامل معها فنيا وتشكيلها، وإضاح الخيال أمامها للتعبير عن نفسها، والتخلق بشخصيات جديدة الغنى والثراء، خاصة وأن البيئة التي عاشت فيها وما سادها من مناخ اجتماعي ونفسي وثقافي وسياسي ذي طبيعة محددة تمنحها شخصية فريدة. إن محمد عدي في الجزء الثاني «الرياح والدخان» يوزع الطغاة عن هذه البيئة الإنسانية، ويكشف شيئا بسيطا من روحها لكنه شديد الأهمية خاصة وأنه ينهر أفعاننا ويقتح لولينا على هذه النماذج الإنسانية المختلفة وهذه البيئة الفنية الغنية.

### بين السيرة والرواية

رغم هذا التعامل الغريد مع المكان ومع الإنسان إلا أن «مذاق الصبر» تظل حائرة بين السيرة والرواية، فهي تكتب سيرة ناقصة عن ذاتها وعن مكانها، وتحاول الاقتراب بحياء من الرواية لكنها لا ترتفع بالسرد إلى مستوى الحدث الروائي والنماذج الإنسانية إلى مستوى الشخصيات الروائية، ففي الجزء الأول من الكتاب الذي يتناول فيه المؤلف تجربته مع الإعاقة وتفاوت العرض للسيرة بين السرد القصصي من جهة وبين المقابلة الأدبية من جهة أخرى كما أنها تتناول أجزاء من سيرة الذات وتصمت عن أجزاء أو أنها تتناولها بمعوميتها، على عكس من السيرة الذاتية التي هو أقرب للاعتراف أو للمرة الصادقة التي تربنا كل جوانب الذات، قوتها



*A Cultural Quarterly in Arabic*

Editor - in - Chief:  
**Saif Al Rahbi**

P.O. Box, 855, Postal Code.. 117, Al-Wadi Al-Kabeer.  
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ  
**خلف بن سعيد العبري**

البريد الإلكتروني  
**nizwa99@omantel.net.om**

عنوان نيزوى على شبكة الانترنت  
**www.nizwa.com**

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان  
ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٣  
الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٠٠٤٨٣، ص.ب: ٦٩٩٤٦٧، روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING  
P.O. Box, 974, Postal Code.. 113, Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643  
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

### إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الاصدار.



العدد الثاني والثلاثون  
أكتوبر ٢٠٠٢م - رجب ١٤٢٣هـ



▲ اللوحة للفنان كرمل المناصرة - فلسطين

◀ الغلاف الأصفر: لوحة الفنان المرحوم فائق المدرس - سوريا

عزالدين باش شاوش - خالد  
 النجار - هاشم صالح -  
 حسين الهنداوي - فريد  
 الزلامي - يحيى بوجماله -  
 عقاف البطاينة - عبدالكريم  
 كاصد - حسن المصطفى -  
 الطيب ولد العروسي - حسين  
 قبيسي - طاهر بابكري -  
 حسن الشامي - بلال كمال  
 - يوسف الناصر - صخر  
 قزرات - فاضل سوداني -  
 أمين صالح - عبدالقادر  
 همام - وليد القوتلي -  
 عبدالله السمطي - مبارك  
 وساط - محمد الماجد -  
 فاطمة الشدي - نشي مهنا  
 - السامح عبدالله - يحيى  
 الناعبي - محمد المزيدي -  
 علي مصباح - كايوكوها  
 بشي - فهد العتيق -  
 ميتسلون هادي - أحمد بن  
 محمد - يحيى سلام المنذري  
 - محمود الرحبي - رؤوف  
 مسعد - صالح دياب -  
 محمود أمين السعالم -  
 مفيد نجم - نهى طيارة.



نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية